

Johannes Park

Interfiguralität bei Phaedrus

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte

des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history

of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt,
Helmut Krasser, Hartmut Leppin,
Peter von Möllendorff, Karla Pollmann

Band 66

Johannes Park

Interfiguralität bei Phaedrus



Ein fabelhafter Fall von Selbstinszenierung

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Graduiertenschule für Geisteswissenschaften
Göttingen (GSGG)

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA021 – *Reihentransformation für die Altertumswissenschaften („Millennium-Studien“)* mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten *Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum* an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-052756-8

e-ISBN (PDF) 978-3-11-052899-2

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-052859-6

ISSN 1862-1139

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Das vorliegende Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im August 2016 unter dem Titel „Ein fabelhaftes Ego – Interfigurale Selbstinszenierung bei Phaedrus“ bei der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen eingereicht und im September 2016 verteidigt wurde. Literatur, die nach August 2016 erschienen ist, konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Ohne vielfältige Hilfe von verschiedenen Seiten hätte diese Arbeit nie entstehen können. Der größte Dank gilt zunächst meiner Doktormutter Professorin Ulrike Egelhaaf-Gaiser, die mich von Anfang bis Ende wunderbar inspirierend betreut hat und die immer für mich da war. Nicht nur hat sie das Interesse an Phaedrus bei mir geweckt, sondern hat es fortan immer wieder genährt und mir in vielen langen Gesprächen stets größtes Vertrauen und Zuspruch entgegengebracht. Bedanken möchte ich mich ebenso bei meinem Zweitgutachter Professor Helmut Krasser, der auch angesichts des knappsten Zeitplanes nie Zweifel am Gelingen ließ, zu dem er dann maßgeblich beigetragen hat. Ferner danke ich darüber hinaus herzlichst allen Herausgebern der Millennium-Studien für die schnelle Aufnahme und Kathrin Hofmann und Florian Ruppenstein vom Verlag de Gruyter für die professionelle und dabei immer unkomplizierte Zusammenarbeit.

Großer Dank gebührt auch Bernhard Goldmann und Nils Jäger, die das Manuskript in verschiedenen Stadien Korrektur gelesen und es mit wertvollen Anmerkungen und Korrekturen signifikant verbessert haben, sowie allen anderen, deren Ratschläge in Kolloquien und darüber hinaus ich nicht hätte missen wollen, allen voran den Professoren Heinz-Günther Nesselrath, Stelios Panayotakis und Stephen Harrison, außerdem den Teilnehmern des Gießen-Göttingen-Kolloquiums, im Besonderen Helge Baumann für viel klugen Rat und Hilfe bei nächtlichen Laptop-OPs.

Ich danke meinen Eltern, die mir meine Ausbildung überhaupt erst ermöglicht haben und deren unendlichen Vertrauens ich mir stets sicher sein konnte, und meinem Bruder für ein immer offenes Ohr, wenn ich Sorgen hatte, und Ablenkung von diesen, wenn ich sie besonders nötig hatte, sowie Reinhild Fuhrmann, ohne die ich gar kein Latein könnte, und Peter Düring, ohne den ich höchstens das Kleine Latinum hätte.

Tiefster und innigster Dank gilt schließlich Sarvin Navidi, die nicht nur Korrektur gelesen, Nächte mit mir durchdiskutiert und mich immer aufs Neue ermutigt hat, sondern mir über die Jahre als Partnerin, Freundin und kluge Ratgeberin mit bewundernswerter Geduld zur Seite gestanden und mich – wie selbstverständlich – unermüdlich unterstützt hat. Ohne dich hätte ich das nicht geschafft.

Göttingen, im April 2017

Johannes Park

Inhalt

Vorwort — V

1 Einleitung — 1

2 Methodische Vorüberlegungen – Interfiguralität — 10

2.1 Intertextuelle Formen — 11

2.2 Intratextuelle Formen — 13

3 Phaedrus und Aesop – eine textchronologische Betrachtung — 16

3.1 Am Anfang war Aesop (1 *prol.*) — 16

3.2 Phaedrianische Einwürfe (2 *prol.*) — 18

3.3 Im Wetteifer mit Aesop (2 *epil.*) — 20

3.4 Phaedrus auf dem Höhepunkt seines Selbstwertgefühls (3 *prol.*) — 22

3.5 Stoffliche Überflügelung des Vorbilds (4 *prol.*) — 24

3.6 Aesop – nur ein Etikett? (5 *prol.*) — 26

3.7 Zwischenfazit — 27

4 Aesop als Figur und Trickster – zwischen Selbstinszenierung und Gattungsreflexion — 29

4.1 Aesop erscheint aus dem Nichts und hilft in Lebensfragen (2,3) — 35

4.2 Aesop und der Steineschmeißer (3,5) — 37

4.3 Aus Spaß wird Ernst... (3,14) — 40

4.4 Bauernschläue vs. Scheinweisheit (3,3) — 52

4.5 Aesop und der Schwätzer, oder: eine fabelhafte Abkürzung (3,19) — 57

4.6 Zwischenfazit — 66

5 Esel, Bauern und Götter – weitere Fälle von Interfiguralität — 68

5.1 Der Esel – kulturhistorische Prämissen — 71

5.2 Schöner scheitern: Esel und Leier (*app.* 14) — 76

5.3 Phaedrus' tragisches Scheitern (4,7) — 80

5.4 Die Fabel vors Huhn geworfen (3,12) — 92

5.5 Des Esels Instrumentalisierung: göttliche und geschundene Figur (4,1) — 95

5.6 Figurale Dualität als Mittel der Selbstinszenierung — 109

5.7 Rustikale Unterhaltung mit doppeltem Boden (5,5) — 110

5.8 Prometheus – dualer Künstler zwischen Wahrheit und Lüge (*app.* 5) — 121

5.8.1 Phaedrus als Dichter-Sinon (3 *prol.* 20–30) — 130

5.9 Phaedrus, ein alter Hund (5,10) — **135**

5.10 Zwischenfazit — **145**

6 Phaedrus und Horaz — 148

6.1 Das Dichtungsprogramm – jambische Tradition und kallimacheische Einflüsse — **150**

6.2 Ein Auf und Ab – die Werkkonzeption — **155**

6.3 Phaedrus und Horaz über ihre Vorgänger — **165**

6.4 Autobiographisches – zwischen Faktualität und Fiktionalität — **173**

6.4.1 Horaz unter göttlichem Schutz (*carm.* 1,22,9–16 und 3,4,9–20) — **176**

6.4.2 Göttlich-Autobiographisches bei Phaedrus (3 *prol.* 17–23) — **185**

6.4.3 Exkurs: Phaedrus und Horaz – Freigelassener und Freigelassenensohn? — **194**

6.5 Inkonsistenzen in den Dichtungsansprüchen von Phaedrus und Horaz — **198**

6.6 Vielgestaltigkeit des Sprechers und Tiermetaphern bei Horaz und Phaedrus — **201**

6.7 Horazens Land- und Stadtmaus (*sat.* 2,6) – ein Fall figuraler Dualität — **210**

6.8 Zwischenfazit — **222**

6.9 Horaz und Phaedrus – bis der Frosch platzt (*Hor. sat.* 2,3 und *Phaedr.* 1,24) — **225**

7 Schlussbetrachtung — 232

8 Literaturverzeichnis — 236

Textausgaben und Übersetzungen — **236**

Kommentare und Sekundärliteratur — **236**

Stellenregister — 249

1 Einleitung

Wer war Phaedrus? Diese Frage hat die Phaedrusforschung auf sehr gegensätzliche Weise beeinflusst. Sie wurde vielfach als gleichbedeutend verstanden mit der Frage, was man über den historischen Autor Phaedrus weiß. Die Antwort darauf müsste lauten: Kaum etwas. Höchstwahrscheinlich verfasste jemand namens Phaedrus im 1. Jh. n. Chr. fünf Bücher lateinische Versfabeln, die uns in Teilen erhalten sind – die Titel einiger Handschriften legen nahe, dass er Freigelassener des Augustus oder des Tiberius war.¹ Es ist verlockend, ein solches Wissensdefizit zu beheben, indem man in der einzigen Hinterlassenschaft – dem Werk – Aufschluss über die Person des Autors zu erlangen versucht. Dies hat sich insbesondere auf das Verständnis der programmatischen Passagen der *fabulae Aesopiae*² ausgewirkt, deren Großteil die Pro- und Epiloge ausmachen. So hat man diese Passagen mit ihrer Vielzahl von dichterischen Selbstaussagen häufig v. a. als Quellen für biographische Informationen des empirischen Autors gesehen. In besonderem Maße zeigt die Monographie DE LORENZIS, welche Menge an gänzlich spekulativen Informationen dieser Art sich den *fabulae Aesopiae* entnehmen lassen.³

Die Eingangsfrage nach Phaedrus' Identität lässt sich allerdings auch anders deuten, indem man sie als Frage versteht, wer das textinterne auktoriale Ich der *fabulae Aesopiae* – das sich selbst Phaedrus nennt – ist. Nach solch einem Verständnis der Eingangsfrage sind die programmatischen Passagen mehr als Quellen der Poetik sowie inszenatorischer Selbstaussagen des auktorialen Ichs und weniger als Quellen biographischer Daten zu begreifen. Ein solcher Ansatz ist grundlegend für diese Arbeit, in der eine Form der Selbstinszenierung untersucht wird, die sich der Figuren der Fabeln bedient, um so Selbstaussagen des auktorialen Ichs auch über die explizit programmatischen Gedichte hinaus zu tätigen.

Untersuchungen, in denen wie in der vorliegenden Arbeit die (notwendige) Trennung zwischen textinternem Ich und historischem Autor zugrunde gelegt wird und die sich dezidiert der Untersuchung des ersteren widmen,⁴ gibt es in der Phae-

1 Siehe dazu Kapitel 6.4.3.

2 Ich verwende hier und im Folgenden – wie POSTGATE (1919) u.v.a. – für Phaedrus' Werk den Titel *fabulae Aesopiae*. In der handschriftlichen Überlieferung ist zumeist der Titel *liber fabularum* (in der *scheda Danielis* mit dem Zusatz *Aesopiarum*) erhalten. Einen Hinweis auf einen Titel wie *fabulae Aesopiae* liefert 4 prol. 11 (*quas Aesopias* [scil. *fabulas*], *non Aesopi, nomino*).

3 Siehe DE LORENZI (1955), insbes. ab 25, aber auch HERRMANN (1950), insbes. 125–141.

4 Die Frage, inwieweit biographische Informationen des empirischen Autors auf die Interpretation eines Textes Einfluss nehmen können und sollen, ist einer der zentralen Themenbereiche der modernen Literaturtheorie. Einen Gegenpol zu den ‚biographistischen‘ Ansätzen der Dichterbiographien des 19. Jhs., die einen engen Zusammenhang von biographischen Informationen über den Autor und Textinterpretation zugrunde legen, bildet eine Tendenz antipsychologistischer Kritik. Angefangen mit Roman INGARDENS Monographie *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle [Saale] 1931), worin dieser insbesondere den Rekonstruktionsversuch der Gedankenwelt des empirischen Autors kritisiert, kulminiert diese Position

drusforschung noch nicht allzu lange. Dass es vor Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts kaum Untersuchungen des Dichtungsprogrammes oder der damit zusammenhängenden Selbstdarstellung des auktorialen Ichs gab, mag dem Umstand geschuldet sein, dass die *fabulae Aesopiae* auf eine lange Forschungsgeschichte negativer Beurteilungen zurückschauen können – man hat dem Text (und dem Autor) eine komplexe Poetik oft schlicht nicht zugetraut.

Vielzitiert und von großer Nachwirkung war zum einen das Urteil LESSINGS, der gestand, mit Phaedrus „nicht so recht zufrieden“ zu sein, und dem Fabeldichter weiter attestiert, dass er, „sooft er sich von der Einfalt der griechischen Fabeln auch nur einen Schritt entfernt, einen plumpen Fehler begehet“, zum anderen die Aussage von SCHANZ, der urteilt, Phaedrus sei „kein Genie“, kein „hochstehender Charakter“ und habe „wenig dichterische Anlagen“. ⁵ Selbst in KOSTERS ansonsten lohnender Untersuchung ausgewählter Passagen meint man noch den Nachhall dieser Urteile hören zu können, wenn er bisweilen in fast polemischen Ton verfällt. ⁶

Nach dem Erscheinen der *editio princeps*, die 1596 von Pierre PITHOU besorgt wurde, hat man die *fabulae Aesopiae* zunächst durchaus positiv aufgenommen und es folgten einige (auch kommentierte) Ausgaben. ⁷ Ein moderner wissenschaftlicher Kommentar aller erhaltenen Fabeln bleibt allerdings bis heute ein Desiderat: GÄRTNER (2015) hat in ihrem kürzlich erschienenen Interpretationskommentar sehr akribisch und umfangreich das erste Buch bearbeitet, LUZZATTO (1976) erläutert eine Auswahl, OBERG (2000) kommentiert sämtliche Fabeln, beschränkt sich dabei aber zumeist auf eine knappe Erläuterung inhaltlicher und sprachlicher Phänomene sowie einige wenige, aber häufig hilfreiche intertextuelle Bezüge. ⁸

Versucht man nun, die Phaedrusforschung des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts zu überblicken, zeichnen sich einige Schwerpunkte ab: Nach den wichtigen Arbeiten von HERVIEUX (1893) und HAVET (1895), deren Darstellungen die bis dahin umfangreichsten und umfassendsten zu Phaedrus sind, erscheinen in regelmäßigen Abständen vergleichende Untersuchungen zu den phaedrianischen Versionen aesopischer Fabeln sowie anderen Fragen der Quellen und der späteren Rezeption der

in Roland BARTHES' Verkündung vom ‚Tod des Autors‘ im Jahre 1967 und bestimmt die Literaturtheorie bis heute. Siehe dazu die empfehlenswerte Anthologie von JANNIDIS (2000), bes. 22–25 der Einleitung, und die deutsche Übersetzung des wirkmächtigen Aufsatzes (BARTHES, Roland. „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko [Hrsg.]. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000. 185–193).

⁵ Siehe GÖPFERT, H. G. (Hrsg.) *Gotthold Ephraim Lessing. Werke. 5. Bd. Literaturkritik. Poetik und Philologie*. München 1973. 412. Siehe SCHANZ (1913) 49. Eine negative Beurteilung der phaedrianischen Fabeln findet man auch bei THIELE (1906) 575. HAUSRATH (1936) 70 weist auf die Notwendigkeit einer vorurteilsfreien Untersuchung von Phaedrus' „Arbeitsweise“ hin, beurteilt diese allerdings nicht immer positiv (siehe 70 u. 95). Negativ bewertet auch GOODYEAR (1982).

⁶ Siehe KOSTER (1991), z. B. 73f., 77 und 84 („wie immer gelingt ihm nichts ganz“).

⁷ Genannt seien beispielsweise die von HARTNACK (1697), BURMAN (1698) und SCHWABE (1779–81).

⁸ GÄRTNER (2015) 37 weist zu Recht auf die Nützlichkeit der Anmerkungen einiger Übersetzungen hin. Hervorgehoben seien hier besonders die von SCHÖNBERGER (1975) und SCHNUR/KELLER (1985).

fabulae Aesopiae.⁹ Anfang des 20. Jhs. leisten dann zu diesen Themen und darüber hinaus THIELE (1906, 1908 und 1911) und später WEINREICH (1931) zentrale interpretatorische Beiträge, indem sie einige wichtige Beobachtungen zu Einzelgedichten, philosophischen Einflüssen und Schnittmengen der Fabel mit anderen Kleingattungen machen.

Vor einigen Darstellungen zur metrischen Gestaltung der *fabulae Aesopiae*,¹⁰ der Frauendarstellung in Phaedrus' Fabeln,¹¹ zur Präsenz des römischen Rechts¹² und zu den Einflüssen der jambischen Tradition¹³ sowie des Kynismus¹⁴ ist im Hinblick auf die dichterische Gestaltung und die Konzeption der *fabulae Aesopiae* die Monographie von NØJGAARD (1967) zu erwähnen, der mit seiner kursorisch-thematischen und daher bisweilen schwer lesbaren Untersuchung allerdings erheblich zu modernen Interpretationsansätzen von Phaedrus' Fabeln beigetragen hat. Wichtige Beiträge leisten dann auch die Arbeiten von DAMS (1970) und KOSTER (1991), deren textchronologische Untersuchungen vor allem die Pro- und Epiloge in den Blick nehmen.

Von grundlegender Bedeutung für einen literaturwissenschaftlichen, textnahen, auf die Poetik der *fabulae* fokussierten Zugang, von dem die vorliegende Untersuchung im Wesentlichen beeinflusst ist, sind einige sehr hilfreiche Darstellungen der jüngeren Vergangenheit von CHAMPLIN (2005) und DUNSCH¹⁵ sowie von HOLZBERG (1993), HENDERSON (2001) und v. a. diejenigen Ursula GÄRTNERS.¹⁶ GÄRTNER hat mit einer Reihe von Aufsätzen wesentlich zum Verständnis des phaedianischen Dichtungsprogrammes beigetragen. So hat sie insbesondere die Selbstaussagen des Prologes im

9 Siehe neben THIELE und WEINREICH bereits VANDAELE (1897), der die *fabulae Aesopiae* werkchronologisch durchgeht und dabei den Ursprung des ersten Buches in aesopischen Fabeln und die phaedianische Originalität der späteren Bücher (v. a. in Bezug auf den Stoff) darstellt, dann HAUSRATH (1936) und PERRY (1940) u. (1962). Außerdem PRINZ (1906) und zu Datierungsfragen und der Authentizität des Sejanprozesses, aber auch mit vielen Beobachtungen v. a. zum Prolog des dritten Buches VOLLMER (1919) und PRINZ (1922). Für eine detailliertere Bibliographie zur Authentizitätsfrage des Sejanprozesses, der im Prolog des dritten Buches erwähnt wird (3 *prol.* 41–44), siehe unten Anm. 660.

10 Siehe AXELSON (1949), PIGHI (1954), GUAGLIANONE (1968), KORZENIEWSKI (1970), CURRIE (1984) 506–508, BARABINO (1981).

11 Siehe CASCÓN DORADO (1986), DE MARIA (1987), OBERG (1997) und (1999) sowie BAEZA ANGULO (2011b).

12 Das römische Recht ist thematisch bzw. sprachlich durchaus präsent in den *fabulae Aesopiae*, wie die Aufzählung bei CHAMPLIN (2005) 120–122 deutlich macht. Siehe dazu außerdem SCHMID (1788), GUAGLIANONE (1970–1971), MORETTI (1984), OBERG (1996b), RENDA (2010), RENDA (2012b).

13 Siehe hierzu v. a. CAVARZERE (2001).

14 Siehe z. B. THIELE (1906) und ADRADOS (2000) 121–174.

15 DUNSCH (2010) u. DUNSCH (2013b), der außerdem einen von mehreren aufschlussreichen Beiträgen (DUNSCH [2013a]) im Band *Der altsprachliche Unterricht* 56,3 geleistet hat, der ganz der Fabel gewidmet ist. Auch darüber hinaus sind die vielen Impulse aus der Fachdidaktik zu erwähnen, v. a. die von FRITSCH (1988) u. (1990), aber auch von HOLZBERG (1991).

16 GÄRTNER (2000), (2007a), (2007b), (2011a), (2011b) und (2011c). HENDERSON (2001), z. B. 119–128 zu 5,5, und HOLZBERG (1993) machen – z. T. *en passant* – Beobachtungen, die trotz ihrer Kürze wichtige Aspekte der phaedianischen Poetik andeuten. Für eine ausgeprägte poetologische Ebene bei Phaedrus spricht sich auch PIEPER (2010) aus.

dritten Buch¹⁷ der *fabulae* als Ausdruck einer intertextuell dichten, selbstreflexiven Poetik gesehen und sich für eine Lesart stark gemacht, nach der diese Passage nicht als Quelle biographischer Informationen des empirischen Autors, sondern als Teil eines Dichtungsprogrammes gesehen werden soll. Zentral ist für GÄRTNER dabei das Konzept des ‚literarischen Spiels‘, das sich für sie in der Selbstinszenierung des textinternen Ichs v.a. durch die bewusste Variation, Übertreibung und Verfremdung literarischer Topoi zeigt. Die intertextuelle Dichte eines buchübergreifenden Dichtungsprogrammes hat GÄRTNER neben den programmatischen Passagen auch für einige Fabeln nachgewiesen und so – v.a. durch ihre Bereitschaft, den *fabulae Aesopiae* als anspielungsreichem Text lateinischer Dichtung zu begegnen – die Phaedrusforschung signifikant vorangebracht.

Obwohl GÄRTNERS Arbeiten Teil eines anhaltenden Aufwärtstrends von Veröffentlichungen zu Phaedrus sind, liegen kaum monographische und damit umfassendere Veröffentlichungen jüngerer Datums vor, die Phaedrus im Besonderen gewidmet sind.¹⁸ So gibt es zu einer Vielzahl von Fabeln kaum Interpretationen oder keine aktuellen, die auf den Ergebnissen der jüngeren Forschung aufbauen. Sieht man von den programmatischen Passagen und einigen wenigen Fabeln ab, gibt es grundsätzlich nur wenige Untersuchungen, die sich einzelnen Fabeln im *close reading*-Verfahren genähert haben.¹⁹

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsdesiderats ist nun die vorliegende Arbeit zu betrachten, in der die Poetik der *fabulae Aesopiae* mit einem starken Fokus auf den Fabeln – mehr als auf den programmatischen Passagen – untersucht wird. Wie oben bereits erwähnt, haben sich die Pro- und Epiloge der *fabulae Aesopiae* als besonders dicht erwiesen im Hinblick auf selbstinszenatorische Mechanismen: Das Ich dieser Passagen versteht seine Gattung, die Fabel, mit höchsten Ansprüchen, verlangt vom Leser der Fabeln entsprechende Hingabe und stellt sich schließlich selbst als Musesohn und Dichter im direkten Vergleich mit Orpheus, Linus und dem Gattungsgründer Aesop dar. Was diese sehr vereinfachte Darstellung allerdings unterschlägt, ist die Tatsache, dass das phaedrianische Dichtungsprogramm von Inkonsistenzen und Leerstellen geprägt ist, die sich m. E. nicht allein mit dem Aspekt des ‚Spielerischen‘

¹⁷ Für eine umfassendere Bibliographie zu diesem Prolog, insbesondere der sehr divers gedeuteten autobiographischen Passage, siehe Anm. 645.

¹⁸ Die wenigen Ausnahmen der jüngeren Vergangenheit sind RENDA (2012a), die v.a. die Pro- und Epiloge, aber auch einige Fabeln interpretiert und dabei zahlreiche wichtige Beobachtungen macht – allerdings in dem m. E. zweifelhaften und interpretatorisch allzu engen Korsett von Phaedrus’ mutmaßlicher Identität als Freigelassener, und WIEGAND (2013) 183–234, die neben einer ausführlichen Einführung in grundlegende Fragen der Datierung und Überlieferung auch pointiert Stellung bezieht zur Selbstdarstellung der *persona*, die sie vom historischen Phaedrus geschieden wissen will (insbes. 185–188), und dem Dichtungsprogramm der *fabulae Aesopiae*, deren Doppelbödigkeit und Nähe zur Motivatik augusteischer Literatur sie insbesondere im Prolog des dritten Buches beobachtet (206–208).

¹⁹ Ausnahmen bilden die Fabeln 3,14 und 4,7 (siehe Kapitel 4.3 und 5.3).

der phaedrianischen Dichtung – wie GÄRTNER ihn sehr stark macht – erklären lassen, sondern sich bei einer Betrachtung der Fabeln selbst als Teil äußerst präsender selbstinszenatorischer Prozesse in den *fabulae Aesopiae* herausstellen.

Eine der grundlegenden und bisher in der Phaedrusforschung nicht verfolgten Prämissen dieser Untersuchung ist nun – wie oben bereits angedeutet –, dass Selbstaussagen des Ichs nicht nur präsent in den programmatischen Passagen der *fabulae Aesopiae* sind, sondern dass über bestimmte Figuren der Fabeln Selbstaussagen des auktorialen Ichs getroffen werden. Dabei muss es sich nicht um Fabeln handeln, die eine offensichtliche metapoetische Ebene und daher inhärente programmatische Qualität haben, sondern vielmehr sind die Figuren bestimmter Fabeln von großer Bedeutung für die selbstinszenatorische Funktion einiger Gedichte, und ihre Untersuchung liefert erst den interpretativen Schlüssel für eine etwaige poetologische Dimension.

Grundlegend für die selbstinszenatorische Funktion der hier untersuchten Fabeln ist das Konzept der Interfiguralität, das in einem gesonderten methodischen Vorkapitel (Kapitel 2) erläutert wird. Mit diesem Konzept wird der oben angedeutete Zusammenhang zwischen der Selbstinszenierung des auktorialen Ichs, dem Dichtungsprogramm und der Figurenebene der Fabelprotagonisten beschreibbar. Dieser Zusammenhang lässt sich folgendermaßen formulieren: Bestimmte Figuren dienen dem auktorialen Ich als Vehikel für Selbstaussagen, die zentrale Elemente der Poetik der *fabulae Aesopiae* verdeutlichen. Anders ausgedrückt: Einige Figuren sind ‚auktorial‘, weil sie als untergeordnete figurale Entsprechungen des auktorialen Ichs fungieren. Um also ein möglichst vollständiges Bild des phaedrianischen Dichtungsprogrammes zu erhalten, ist eine Untersuchung dieses Zusammenhanges unerlässlich.

Dass die Ebene der Fabelfiguren in Phaedrus' Selbstinszenierung eine Rolle spielt, ist insofern kaum verwunderlich, als den Figuren der Fabelgattung ohnehin dadurch eine allegorische Funktion zu eigen ist, dass sie das konstante Potenzial haben, eine Eigenschaft zu verkörpern, die der Leser bei sich bemerken kann und soll; sie sind Instrumente einer Gattung, deren exemplarhafte Qualität die Erklärung eines Zusammenhangs mit Hilfe eines anderen ist. Es lässt sich also durchaus mit einer grundlegenden Gattungseigenschaft der Fabel vereinbaren, dass die Figuren der Fabeln auch bestimmte poetische Merkmale der Gattung verkörpern – nicht statt ihrer moralisch-paränetischen Funktion, sondern in Ergänzung zu dieser.

Die Figuren, die in diesem interfiguralen Komplex eine Rolle spielen, sind mit Tieren wie Esel und Hund, aber auch Göttern und Bauern so divers, wie es das Personal der antiken Fabel erlaubt, das im Gegensatz zur europäischen Fabel des Mittelalters nur zum Teil aus Tieren besteht. Eine besondere Rolle kommt dabei Aesop, dem Gattungsgründer der Fabel, zu: Zu ihm setzt sich Phaedrus stets in ein Verhältnis und definiert sich und seine Dichtung über ihn – außerdem tritt er in den *fabulae Aesopiae* zunehmend als handelnde Figur in den Fabeln selbst auf. Aesop hat somit vielfältige Funktionen: Er ist Gattungsgründer, dem Phaedrus nacheifert, Namensgeber der ‚aesopischen Fabel‘, in dessen Tradition Phaedrus sein Werk einordnet, und steht insofern metonymisch für Phaedrus' Gattung; zugleich ist er in den *fabulae Aesopiae*

als Figur Teil ebendieser Gattung. Entsprechend kommt ihm als Schnittstelle zwischen dem auktorialen Ich, der Fabel als Gattung und der Figurenebene eine besondere Rolle in der phaedrianischen Selbstinszenierung und in der Folge auch in dieser Arbeit zu.

Der Untersuchung sämtlicher Fabeln des dritten Buches, in denen Aesop auftritt, steht daher das Kapitel 3 voran, in dem das Verhältnis zwischen Phaedrus und Aesop nachgezeichnet wird und das die Grundlage für die Interpretationen der Aesopfabeln und ihre Funktion in der phaedrianischen Selbstinszenierung bildet. Im folgenden Kapitel werden dieselben Mechanismen dann in weiteren Fabeln nachgewiesen, die neben dem dritten auch dem vierten und fünften Buch entnommen sind und so einen Eindruck von der Präsenz interfiguraler Mechanismen in den *fabulae Aesopiae* vermitteln.

Während der erste Abschnitt des Hauptteils (Kapitel 4 und 5) im Kern aus textnahen Interpretationen von Fabeln besteht, deren Figuren wichtig für das Verständnis des auktorialen Ichs und seiner Selbstdarstellung sind, werden im zweiten Abschnitt dieser Untersuchung (Kapitel 6) Eigenschaften der phaedrianischen Poetik, die sich im ersten Abschnitt als grundlegend erwiesen haben, in der Zusammenschau mit Horazens Werk betrachtet. Dass erstens den horazischen Bezügen überhaupt ein eigenes Kapitel gewidmet ist und dass dieses zweitens nicht, wie es die Chronologie der Werke nahelegen würde, dem dezidierten Abschnitt zu Phaedrus vorgeschaltet ist, hat Gründe, die in der Genese dieser Arbeit liegen.

So ist der Einfluss des horazischen Werkes auf Phaedrus schon vielfach angedeutet worden, ohne dass man diesem Aspekt im Detail nachgegangen wäre.²⁰ Auch hat man sich meist auf generische Zusammenhänge vor allem zwischen der Satire und der Fabel konzentriert, ohne konkreten intertextuellen Zusammenhängen nachzuspüren und diese interpretatorisch im Hinblick auf Phaedrus zu verwerten.

In dieser Untersuchung haben sich – im Gegensatz dazu – für einige der phaedrianischen Fabeln, die im ersten Abschnitt beleuchtet werden, horazische Intertexte als eine wichtige interpretatorische Komponente herausgestellt, durch die das Verständnis der betreffenden Phaedrusfabeln signifikant erhöht wird. Der vergleichende Blick auf Horaz hat sich also auf natürliche Weise aus der Präsenz und Bedeutung horazischer Intertexte bei einer textnahen Untersuchung einzelner Fabeln entwickelt; und zwar solcher Fabeln, die eine wichtige poetologische und selbstinszenatorische Rolle spielen. Die grundlegende Bedeutung von Horaz für die *fabulae Aesopiae*, die sich in diesem Befund andeutet, wird dann im zweiten Abschnitt dieser Untersuchung erläutert. Hier werden in thematischer Ordnung in erster Linie Parallelen der Poetik und der Selbstinszenierung zwischen Horaz und Phaedrus dargestellt. Ziel dieser Zusammenschau ist es nachzuweisen, wie gewichtig die Funktion des

²⁰ Allen voran ist der Aufsatz von GALLI (1983) zu nennen. CHAMPLIN (2005) 117–120 stellt in einer Aufzählung mit knappen Erklärungen viele stoffliche Parallelen fest. Jüngst macht auch RENDA (2012a) 35–48 einige Beobachtungen zum horazischen Einfluss auf die *fabulae Aesopiae*. Für umfassendere bibliographische Angaben zum Verhältnis von Phaedrus und Horaz (und der Satire) siehe unten Anm. 486.

horazischen Werkes als Prätext für die *fabulae Aesopiae* ist, da sich viele Mechanismen des phaedrianischen Dichtungsprogrammes in ihrer Grundanlage bereits bei Horaz beobachten lassen. Nicht nur zeigt dieser Abschnitt dabei auf, wie wichtig Horaz für das Verständnis der phaedrianischen Fabel ist, sondern er bietet eine Möglichkeit, die Reflexe der phaedrianischen Poetik, die sich im ersten Abschnitt auf der Mikroebene der Fabeln zeigen, auch auf der Makroebene der *fabulae* zu beschreiben.

Das Erkenntnisinteresse liegt dabei – wie in der gesamten Arbeit – auf den *fabulae Aesopiae*; die untersuchten horazischen Passagen werden entsprechend in ihrer Funktion als Prätexte betrachtet. Es lassen sich dabei allerdings in vielen Fällen auch ohne die Gefahr einer zirkulären Argumentation Rückschlüsse sowohl auf selbstinszenatorische Prozesse als auch programmatische Eigenschaften auf der Makro- und Mikroebene des horazischen Werkes ziehen. Die interpretatorische Stoßrichtung ist in dieser Hinsicht also bisweilen eine doppelte, die auf die Reflexe horazischer Dichtung bei Phaedrus wie auf den Nachweis scheinbarer phaedrianischer Eigenheiten bei Horaz abzielt.

Angesichts der größeren Textdistanz im zweiten Abschnitt der Untersuchung ist es nun möglich, die Mechanismen der Selbstinszenierung, deren Funktionsweise im ersten Teil der Arbeit am Text aufgezeigt wird, auf einer übergeordneten Ebene zu betrachten, die letztlich die Selbstinszenierung nicht nur als eine Strategie der Selbstdarstellung des auktorialen Ichs, sondern auch als eine Strategie der Verortung des Werkes, der *fabulae Aesopiae*, im literarischen Feld zeigt. Schließlich liefern beide Ansätze in der Kombination – die textnahe Interpretation und die überblickende Betrachtung des phaedrianischen Werkes in horazischer Nachfolge – Hinweise darauf, wie Phaedrus die Leistung seines Werkes, des ersten eigenständigen Fabelbuchs in lateinischer Sprache, herausstellt und wie es sich im Besonderen zu Horaz, seinem größten Vorbild unter den römischen Dichtern, verhält.

Mit dieser Untersuchung sollen also auch grundlegende Aussagen zum Verhältnis von Tradition und Originalität in den *fabulae Aesopiae* getroffen werden, die erst mit der Betrachtung der interfiguralen Verbindungen und durch das Ausschreiten horazischer Bezüge möglich sind.

Um auf die Eingangsfrage nach Phaedrus' Identität zurückzukommen: Diese Arbeit nähert sich einer Antwort auf der Ebene der textnahen Interpretation an, die Aufschluss über beobachtbare selbstinszenatorische Strategien gibt, die wiederum die Folge einer inszenatorischen Intention des historischen Autors Phaedrus sind. Zwar ist der Rückschluss von textinternen Informationen auf reale Lebensumstände des Autors sicherlich problematisch, doch ebenso ist es naiv, sich hinter den narrativen und inszenatorischen Strategien dieses Ichs nicht eines textexternen Urhebers bewusst zu sein. Insbesondere die Frage, welche Strategeme innerhalb eines Werkes verwendet werden, das eine Gattung erstmals poetologisch auflädt, berührt auch die Ebene des Autors, der sein Werk auf bestimmte Weise in der literarischen Landschaft verortet wissen will. Die vollständige Trennung des historischen Autors (vermutlich namens) Phaedrus und des gleichnamigen auktorialen Ichs ‚Phaedrus‘ ist genauso unangemessen – besonders in Fragen der Selbstinszenierung – wie eine fehlende Unter-

scheidung dieser beiden Ebenen. Diesem Umstand wird im Folgenden entsprochen, indem die Bezeichnung ‚Phaedrus‘, wo es nicht explizit thematisiert wird, auf das auktoriale Ich des Textes abzielt. Gleichzeitig ist jedoch die Grundannahme zu beachten, dass gerade bei einer generischen Verortung der *fabulae Aesopiae* die Ebene eines realen Fabeldichters, der sein Werk in einem literarischen Kontext gesehen wissen wollte, mitzudenken ist.

Untrennbar verbunden mit diesem literarischen Kontext sind schließlich die gesellschaftlichen Umstände, in denen die *fabulae Aesopiae* entstanden sind. Dabei sind Phaedrus' Fabeln durchaus schon als Text im kulturellen Zusammenhang der frühen Kaiserzeit gesehen worden – sowohl ihre paränetische Funktion, durch die sich die *fabulae Aesopiae* als eine Art Spiegel des römischen Wertesystems dieser Epoche eignen, als auch die allegorische Qualität der Fabelgattung, die sie als geeignetes Mittel verdeckter Gesellschaftskritik erscheinen lässt, wurden bereits andernorts in den Blick genommen.²¹ Schon die Tatsache, dass Phaedrus selbst auf diese Funktion der Fabeldichtung hinweist,²² legt die Untersuchung von phaedrianischen Fabeln auf Momente einer solchen verdeckten Kritik hin nahe. Zu Recht wird ferner von BALDWIN (1986) 83 auf den Reichtum an Realien hingewiesen, die sich Phaedrus' Werk entnehmen lassen und es zu einer wichtigen Quelle des gesellschaftlichen Lebens im frühkaiserzeitlichen Rom machen.

Der Schwerpunkt dieser Darstellung liegt zugunsten der Untersuchung textinterner Strategien der Selbstinszenierung weniger auf dem speziellen Wert der Fabel als Abbild der frühkaiserzeitlichen Gesellschaft oder als Indikator moralischer Normen – auch wenn dies naheliegende und ergebnisreiche Untersuchungsansätze der *fabulae* sind. Hier ist vielmehr zu fragen, wie sich die untersuchten selbstinszenatorischen Mechanismen als zunächst textinterne Phänomene, die letztlich aber als Reflexe eines realen Individuums in einer Gesellschaft gelten dürfen, zu ihren wahrscheinlichen kulturellen und literarischen Entstehungsumständen verhalten. Ziel dieser Frage ist es, zumindest begründete Vermutungen über die Funktionen und den Zweck einiger der Spezifika der phaedrianischen Selbstinszenierung anstellen zu können.

Bemerkenswert ist dabei gerade im Hinblick auf Phaedrus, dass er zwar häufig in die Nähe der augusteischen Tradition gerückt wird,²³ ihm aber kaum direkte Bezüge zur augusteischen Literatur im Detail nachgewiesen werden und man ihm bisweilen eine Sonderstellung in der frühkaiserzeitlichen Literatur zuschreibt. So urteilt VESSEY (1982) 225: „Phaedrus stands apart from the main stream of Augustan and post-Augustan poetry.“ Zwar stellt er Einflüsse von Horaz fest, doch diese seien nur oberflächlich („not very deep“). Dass die Bezüge zur horazischen Dichtung tiefgreifender sind, als VESSEY es darstellt, wird – wie oben bereits angekündigt – in dem dezidierten Horazkapitel dieser Untersuchung aufgezeigt. Es stellt sich allerdings darüber hinaus

²¹ So z. B. GÄRTNER (2007a) und (2011b) oder auch OLSHAUSEN (1995).

²² Siehe 3 *prol.* 50, wo Phaedrus an zentraler Stelle das Ziel seiner Dichtung mit den Worten *ipsam vitam et mores hominum ostendere* beschreibt.

²³ Siehe z. B. HOLZBERG (1993) 43.

die Frage, in welchem Maße Phaedrus' Dichtung und Poetik repräsentativ sind für eine Epoche, für deren Literatur in besonderer Weise gilt, dass sie vor dem Hintergrund der augusteischen Zeit, also eines Höhepunkts der lateinischen Literatur, zu beurteilen ist. Es ließe sich die These formulieren, dass Phaedrus' Dichtung weitaus mehr von Mechanismen der gezielten Abgrenzung und Parallelisierung zu augusteischer Literatur und zu Horaz im Besonderen bestimmt ist als bisher angenommen. Vor dieser Folie ist schließlich schon die Gattungswahl der Fabel als unselbstständiger literarischer Randerscheinung zu sehen, der Phaedrus zur Selbstständigkeit verhilft und sich so als römischer *inventor* eines literarischen Nischenphänomens inszeniert. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie Phaedrus im Grenzgang zwischen Innovation und Tradition ein vielgestaltiges Selbstbild zeichnet, das er vor den Augen des Lesers mit einiger Subtilität Stück für Stück enthüllt.

2 Methodische Vorüberlegungen – Interfiguralität

Für die diese Untersuchung, in der insbesondere die Figuren der *fabulae Aesopiae* in den Blick genommen werden, sind zunächst zwei Beobachtungen auf der Figurenebene relevant. Zum einen ist dies die Tatsache, dass sich die Fabel eines Personals bedient, das dem Rezipienten zu einem großen Teil aus anderen Texten bekannt ist. Eine Verbindung, die methodisch eine ungleich gewichtigere Rolle für diese Untersuchung spielt, ist jedoch die zwischen den Fabelfiguren und dem Ich der programmatischen Passagen, das hier ‚auktoriales Ich‘ genannt wird. Zunächst sollen einige Vorüberlegungen zum ersten, intertextuellen Typ von Interfiguralität – der Tatsache, dass die Figuren der *fabulae Aesopiae* auch in anderen Texten auftreten – angestellt werden, um von da ausgehend den komplexeren intratextuellen Typ der Interfiguralität zu erläutern.

Die Fabel kann zwar erst mit dem Erscheinen der *fabulae Aesopiae* im 1. Jh. n. Chr. als eigenständige Gattung angesehen werden, ist aber dennoch Teil einer langen literarischen Tradition und hat einen festen Platz in der antiken schulischen Ausbildung.²⁴ Das Personal dieser Gattung ist dabei einerseits divers, denn es kommen neben Figuren aus der Tier- und Pflanzenwelt, (historischen) Personen sowie Göttern auch Abstrakta wie die Zeit figürlich vor.²⁵ Andererseits gilt für die meisten dieser Figuren und für die Tiere und Götter in besonderem Maße, dass sie aufgrund ihrer Namen (Prometheus, Zeus etc.) bzw. Bezeichnungen („Esel“, „Fuchs“ etc.) dem Rezipienten nicht nur als literarische Figuren bekannt sind, sondern dieser den Figuren auch bestimmte Eigenschaften zuschreibt. Insbesondere mit den Tieren der Fabel, die den Hauptteil des Personals ausmachen, werden verhältnismäßig konstante Verhaltensweisen und charakterliche Dispositionen assoziiert, die der Rezipient an den realen Tieren beobachtet hat oder aus anderen literarischen Kontexten kennt.²⁶

Für die Methodik dieser Untersuchung ist eben dieser Zusammenhang wichtig, nämlich dass die meisten Figuren Teil einer literarischen Tradition, also nicht ‚neu‘

24 Einen Hinweis darauf, dass die Fabel mindestens seit dem 5. Jh. v. Chr. in Griechenland Teil der schulischen Grundausbildung war, liefert Aristoph. *Av.* 471, wo der Vorwurf mangelnder Bildung in der Unkenntnis aesopischer Fabeln besteht: ἀμαθὴς γὰρ ἔφυς (...) οὐδ’ Αἴσωπον πεπάτηκας („du bist ungebildet [...] und hast nicht den Aesop gebüffelt“).

25 Tiere sind zahlreich vertreten. Für Götter als Protagonisten siehe z. B. Phaedr. 3,17 (Zeus und Minerva); 4,19 (Zeus); 4,15; 4,16; *app.* 5. (Prometheus). In 5,8 ist die Zeit der Protagonist. Pflanzen als Figuren kommen bei Phaedrus zwar in den überlieferten Fassungen nicht vor, sind aber seit jeher Teil der Gattung (siehe die Fabel von Lorbeer und Ölbaum in Call. *Iamb.* 4,194 [ASPER]). Auch historische Persönlichkeiten wie Sokrates (3,9), Menander (5,1), Simonides (4,23 u. 4,26) und andere, deren Identifikation teilweise schwierig ist, treten bei Phaedrus auf. Sogar unbelebte Gegenstände wie die Feile finden ihren Platz in der Fabel (4,8).

26 Zum Zusammenhang zwischen körperlichen Merkmalen der Fabeltiere und ihrem mutmaßlichen ‚Charakter‘ siehe Kapitel 5.1, wo dies mit Blick auf den Esel erläutert wird.

sind, sondern gerade wegen ihrer als bekannt vorausgesetzten, typischen Eigenschaften in der Fabelgattung verwendet werden.²⁷

Für das Beschreiben dieses Zusammenhangs, also die Übernahme einer literarischen Figur eines Textes in einen anderen, bietet sich der Begriff der Interfiguralität an, welcher Anfang der Neunzigerjahre von Wolfgang G. MÜLLER geprägt wurde.²⁸ Stark gewirkt hat auf MÜLLER die Arbeit von Theodore ZIOLKOWSKI, der den Begriff *figures on loan* verwendet, um das Phänomen des Transfers einer literarischen Figur von einem fiktionalen Werk ins andere zu beschreiben.²⁹ Es handelt sich bei dem Phänomen also – wie MÜLLER festhält – um eine Unterform der Intertextualität³⁰ mit dem Fokus auf literarischen Figuren.³¹ In seinem Aufsatz stellt MÜLLER verschiedene Formen der Interfiguralität am Beispiel verschiedener Texte diverser Literaturen vor. Die im Folgenden zuerst erläuterte Form beschreibt intertextuelle Zusammenhänge zwischen Figuren, wie sie oben mit Blick auf die Fabelgattung angedeutet worden sind.

2.1 Intertextuelle Formen

In ihrer intertextuellen Form meint die Interfiguralität die Wiederverwendung literarischer Figuren in autographischen³² Fortsetzungen bzw. Serien. Hierfür wählt MÜLLER (1991) 112 das Beispiel der Figur des Sherlock Holmes in den Romanen von Sir Arthur Conan Doyle. Bei diesem Phänomen ist der Normalfall, dass die Figur in sämtlichen Texten der Serie identisch ist – es wird also von figürlicher Konsistenz ausgegangen.³³

27 Dies ist freilich kein Spezifikum der Fabel. Schließlich gilt dasselbe für andere (antike) Gattungen wie das Epos, historiographische Texte oder bedingt auch die römische Typenkomödie mit ihren immer wiederkehrenden Charakteren, deren Namen sich zwar ändern, aber zumeist Hinweise auf ihren typischen Charakter liefern.

28 MÜLLER (1991) ist erschienen in PLETT, H. F. (Hrsg.) *Intertextuality. Research in Text Theory* 15. Berlin, New York 1991.

29 Siehe ZIOLKOWSKI (1983) 123–151.

30 Der Begriff der Intertextualität bzw. *intertextualité* geht bekanntlich zurück auf Julia KRISTEVA (zuerst verwendet in KRISTEVA, J. „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“. *Critique* 23 [1967]: 438–465). In radikaler Weise ist damit die Abhängigkeit sämtlicher Texte gemeint, die so zu einem einzigen, untrennbaren Intertext werden. Im engeren und für MÜLLER und diese Untersuchung wichtigeren Sinn zeichnet sich die Intertextualität aus durch „nachweisbare Bezüge zwischen Texten“ (BROICH, U. „Intertextualität“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 [2000] 175–179, 176).

31 Siehe MÜLLER (1991) 101.

32 Mit *autographic sequels* meint MÜLLER Fortsetzungen eines Werkes vom selben Autor im Gegensatz zu *allographic sequels*, die Fortsetzungen, Neubearbeitungen u. ä. eines anderen Autors bezeichnen. Siehe MÜLLER (1991) 110–113.

33 MÜLLER (1991) 112f. weist zu Recht sogleich darauf hin, dass in vielen Fällen dieselben Figuren in autographischen Fortsetzungen nicht gänzlich kongruent sind. Es stellt sich zudem die Frage, ab welchem Grad von Inkonsistenz bei der Figurenzeichnung man noch von einer identischen Figur sprechen kann. Ein antikes Beispiel für diese Art der Interfiguralität liefert MÜLLER (1991) 113 selbst, nämlich die *Ilias* und *Odyssee* Homers, wo jeweils die Figur des Odysseus auftaucht. In diesem Zu-

Verwandt mit diesem Phänomen ist die Übernahme einer Figur in eine allographische Fortsetzung, also der Transfer einer Figur in das Werk eines anderen Autors. Dabei sind mehr oder weniger starke Eingriffe in die Darstellung der Figuren bzw. ihren Kontext zu erwarten, wie die Beispiele MÜLLERS, Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* und John Gardners *Grendel* zeigen. Die Tragikomödie *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* erzählt Shakespeares *Hamlet* aus der Perspektive der Nebenfiguren Rosencrantz und Guildenstern und macht sie damit zu Protagonisten. In Gardners *Grendel* wird der Antagonist aus dem Beowulfmythos, das Monster Grendel, zum Protagonisten der Geschichte.

Ferner weist MÜLLER (1991) 114–117 auf Fälle hin, in denen literarische Figuren in einem Werk rekombiniert, rekontextualisiert und/oder kontaminiert werden, wie es in Charles Georges Stück *When Shakespeare's Gentlemen Get Together* geschieht, wo Figuren aus Shakespearestücken in einem Redeagon mit berühmten Monologen aus unterschiedlichen Stücken gegeneinander antreten. Besondere Erwähnung durch MÜLLER erfährt das Phänomen des ‚lesenden Helden‘:

A very large and important field of interfigural relations is constituted by those literary figures that, as a consequence of intense reading experiences, forget the boundary between life and fiction, empathizing so much with the heroes or heroines of the works they have read that they use them as models guiding their own lives and actions, which may lead them into collisions with reality. This kind of interfigural empathy tends to trigger off actions. It is here that interfigurality reveals an acute relevance to plot.³⁴

Als antikes Beispiel für diesen Typus ließen sich Petrons *Satyricon* anführen, deren Protagonist Encolpius sich in seiner Mythomanie angesichts allzu alltäglicher Situationen der römischen Unter- bis Mittelschicht auf zwanghafte Weise mit Heldenfiguren des Mythos bzw. der Hochliteratur identifiziert.³⁵ Ein im Verhältnis jüngeres Beispiel, das verschiedene Arten der Interfiguralität verknüpft, ist Cervantes' *Don Quixote*.³⁶

sammenhang sei außerdem auf die Arbeit von James O'HARA (2007) verwiesen, der Inkonsistenzen in epischer Literatur der Römer aufarbeitet und das Phänomen bereits in griechischen Epen nachzuweisen versucht. O'HARA beruft sich auf KATZ (1991) 192, wenn er Inkonsistenzen in der Figur der Penelope feststellt, die sowohl loyal gegenüber Odysseus eingestellt als auch bereit sei, sich wieder mit einem anderen Mann zu verheiraten. Darüber hinaus ist Homer als Beispiel für autographische Interfiguralität zweifelhaft, da einer der bestimmenden Streitpunkte der Homerforschung die Frage nach der Einheit der Autorschaft von *Ilias* und *Odyssee* bzw. überhaupt der Singularität des Autors ‚Homer‘ ist.

³⁴ MÜLLER (1991) 116.

³⁵ Vgl. dazu CONTE (1996), insbesondere das Kapitel „The Mythomaniac Narrator and the Longing for the Sublime“, 37–72. Eine – nicht zuletzt durch ihr intermediales Moment – bemerkenswerte Variation dieses Phänomens liefert Jim Jarmuschs Film *Dead Man* aus dem Jahre 1996, in dem der Protagonist namens William Blake von dem Indianer Nobody als Verkörperung des gleichnamigen englischen Dichters und Malers identifiziert wird. In dem Schicksal des Protagonisten spiegelt sich außerdem die romantisch-spirituelle Ebene von William Blakes Dichtung, wodurch sich die Ebenen von text- (bzw. film-)interner Figur, historischem Dichter William Blake und textinternem Ich von Blakes Dichtung vermengen.

Wie oben bereits angedeutet, lässt sich ein interfigurales Verhältnis dieser Art auch für die Figuren der *fabulae Aesopiae* feststellen, die fast sämtlich ebenfalls in anderen antiken Texten – seien es Fabeln oder andere Gattungen – vertreten sind. Dieses Phänomen ließe sich zwar unter Umständen gewinnbringend untersuchen, ist aber in dieser Darstellung nur mittelbar von Interesse. Wichtig ist diese Form der intertextuellen Figuralität hier nur insofern, als sie Erkenntnisse über die signifikanten Eigenschaften der Figuren liefern kann, die bei dem Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden dürfen.

Die zweite, intratextuelle Form der Interfiguralität ist für diese Untersuchung der *fabulae Aesopiae* dagegen von großer Relevanz, da sie auch komplexere figurale Verknüpfungen umfasst, wie sie sich innerhalb eines Werkes beobachten lassen.

2.2 Intratextuelle Formen

Von den oben genannten intertextuellen Formen der Interfiguralität grenzt MÜLLER die intratextuelle Interfiguralität ab.³⁷ Wie bereits MÜLLERS erstes Beispiel für dieses Phänomen, Thomas Kyds Drama *The Spanish Tragedy*, zeigt, ist diese Form der Interfiguralität eng verknüpft mit metafictionalen Erscheinungen. In *The Spanish Tragedy* führt der Marshall Hieronimo ein Stück im Stück auf, das den Mord seines Sohnes darstellt und so zur Überführung von dessen Mördern beitragen soll.³⁸ Das Geschehen des ‚Stückes-im-Stück‘ spiegelt dabei also das Dramengeschehen erster Ordnung wider, wodurch die Figuren des *Mise en abyme* als figurale Entsprechungen der Figuren des Stückes erster Ordnung erkennbar werden.

Ein um ein Vielfaches komplexeres, aber für diese Untersuchung zweckmäßiges Beispiel ist das letzte von MÜLLER angeführte Beispiel für diese Form der Interfiguralität, Philip Roths *The Counterlife*. In dem postmodernen Roman werden sämtliche Ereignisse der ersten Kapitel im Nachhinein als Fiktionen des Protagonisten aufgedeckt; das ganze dort geschilderte Schicksal des jüdischen Zahnarztes Henry Zuckerman entpuppt sich als Fantasie seines Bruders, des Schriftstellers Nathan, der aus Versatzstücken seines eigenen Lebens eine fiktive Alternativvita seines Bruders geschaffen hat.

In dem Roman von Philip Roth werden also im Nachhinein zwei Figuren als unterschiedliche Aspekte einer einzigen Figur dargestellt: Die scheinbare Geschichte seines Bruders Henry ist in Wahrheit eine Collage der Geschichte von Nathan, und Henry ist die interfigurale Entsprechung seines Bruders innerhalb einer metafictionalen Hierarchie.³⁹

³⁶ Näheres dazu siehe MÜLLER (1991) 116f.

³⁷ Vgl. MÜLLER (1991) 117–119.

³⁸ Prominent taucht ein solches ‚Stück-im-Stück‘ auch im späteren *Hamlet* von Shakespeare auf.

³⁹ Vgl. MÜLLER (1991) 118f.

Bei allen offensichtlichen Unterschieden zwischen MÜLLERS letztem Beispiel und dem Gegenstand dieser Untersuchung, den *fabulae Aesopiae*, eignet sich der Fall dennoch zur Beschreibung einiger grundlegender Prinzipien der interfiguralen Konstellation in Phaedrus' Werk, die hier nachgewiesen werden sollen. So ist die für die folgenden Ausführungen zentrale Qualität der intratextuellen Interfiguralität die Charakterisierung einer Figur über die Darstellung einer oder mehrerer anderer Figuren, die in einem narrativ-hierarchischen bzw. metafikionalen Verhältnis zur erstgenannten Figur stehen.

Im konkreten Fall der *fabulae Aesopiae* lässt sich dies in der These zusammenfassen, dass Fabelfiguren in einer solchen Art Teil eines interfiguralen Netzes sind, dass sie als Entsprechungen oder (um in der Terminologie der obigen Erläuterung von Roths *Counterlife* zu bleiben) Versatzstücke einer übergeordneten auktorialen Figur, nämlich Phaedrus, fungieren. Diese Form der Interfiguralität ist dabei schon deshalb zumeist komplexer, weil zunächst zu entscheiden ist, welche Figuren in diesen interfiguralen Zusammenhängen eine Rolle spielen. Bei der intertextuellen Form der Interfiguralität stellt sich dieses Problem kaum, da interfigurale Verbindungen zumeist durch die Namensgleichheit oder zumindest -ähnlichkeit der Figuren gekennzeichnet sind.⁴⁰ Dies ist – wie gewöhnlich in der intratextuellen Form der Interfiguralität – in den *fabulae Aesopiae* nicht der Fall. Dennoch gibt es auch in den *fabulae Aesopiae* Hinweise auf eine solche Form der Interfiguralität, die dort allerdings in der semantischen Schnittmenge einiger Fabelfiguren und des auktorialen Ichs zu suchen sind.⁴¹

Wenn die Selbstinszenierung in den *fabulae Aesopiae* untersucht worden ist, hat man sich zumeist auf die auktorialen Passagen des Werkes – und damit v. a. auf die Pro- und Epiloge – konzentriert. Dieser naheliegende Zugang hat sich gerade mit Blick auf den so anspruchsvollen und intertextuell dichten Prolog des dritten Buches als äußerst ergiebig herausgestellt.⁴² Eine wichtige Prämisse dieser Untersuchung ist allerdings, dass sich Phaedrus' Selbstinszenierung in den *fabulae Aesopiae* nicht auf die programmatischen Passagen beschränkt, sondern auf der Figurenebene signifikant ausgebaut wird und bisweilen erst hier Klarheit erlangt. Ein Blick auf diese selbstinszenatorischen Mechanismen ist deshalb vielversprechend, weil die Selbstinszenierung so stark enggeführt wird mit der Poetik des Werkes, dass sich über Gattungseigenschaften Rückschlüsse auf die Selbstdarstellung des auktorialen Ichs ziehen und umgekehrt poetologische Eigenschaften der *fabulae Aesopiae* aus der Form der Selbstinszenierung gewinnen lassen.

⁴⁰ Die Beispiele hierfür sind zahllos. Ein antikes Beispiel ist die Figur des Aeneas, die – neben vielen anderen Helden und Göttern des trojanischen Sagenkreises – in Homers *Ilias* und in Vergils *Aeneis* auftritt.

⁴¹ Für eine genauere Darstellung des Zugriffs auf interfigurale Figuren in dieser Untersuchung siehe die Einleitung zu Kapitel 5.

⁴² Für einen Forschungsüberblick dieses Prologs siehe unten Anm. 645.

Dieser Zusammenhang zeigt sich in seiner deutlichsten Form in der Figur Aesops. Aesop ist äußerst präsent in Phaedrus' Werk.⁴³ Als legendärer Gattungsgründer dient er dabei als stetiger Referenzpunkt für die phaedrianische Selbstdarstellung, was sich zunächst vor allem in den Pro- und Epilogen beobachten lässt, wo sie vielfach über dessen Verhältnis zu Aesop funktioniert. Daher soll der näheren Untersuchung der Aesopfigur ein kurzer textchronologischer Durchgang der Pro- und Epiloge vorangestellt werden, der zur Klärung des Verhältnisses zwischen dem auktorialen Ich (Phaedrus') und der Aesopfigur beitragen soll. Die Figur Aesops wird dann in einem zweiten Schritt anhand ausgewählter Fabeln genauer untersucht. In diesen Fabeln tritt Aesop als eigenständiger Akteur auf, von dem durch seine Eigenschaften und Handlungen ein ungleich detaillierteres Bild gezeichnet wird als in den Pro- und Epilogen, wo seine Funktion nicht über die eines Gattungsarchetypen hinauszugehen scheint. Eben diese metonymische Verbindung Aesops mit der ‚aesopischen Fabel‘, die ihren Namen von ihm hat, spielt eine Rolle für die Beurteilung seiner Funktion als Fabelfigur. Denn diese enge Verbindung von Archeget und Gattung hat zur Folge, dass Aussagen über Aesop grundsätzlich das Potenzial haben, zugleich metagenerische Aussagen zu sein. Es besteht also ein Zusammenhang zwischen Phaedrus' Selbstdarstellung, der Darstellung Aesops und den programmatischen Aussagen zur Fabelgattung. Diese Qualität einer Figur wird hier ‚auktoriale Qualität‘ genannt, weil sie – nicht ausschließlich, aber auch – die Funktion einer Verkörperung des auktorialen Ichs hat.

Als erster Schritt der Untersuchung dieser auktorialen Qualität Aesops soll im Folgenden die Entwicklung in der Darstellung Aesops, wie sie sich in den Pro- und Epilogen beobachten lässt, beschrieben werden. Dass diese Untersuchung notwendig ist, hängt mit einer weiteren Prämisse zusammen, nämlich derjenigen, dass die Rolle Aesops als Figur in unmittelbarem Zusammenhang steht mit dem Verhältnis bzw. der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Phaedrus und Aesop, wie es sich vornehmlich in den programmatischen Rahmengedichten darstellt.

⁴³ Er wird in den *fabulae Aesopiae* (inkl. der *Appendix Perrottina*, Überschriften nicht mitgezählt) 25-mal namentlich erwähnt. Darüber hinaus wird häufig auf ihn angespielt, z. B. mit dem Wort *senex*. Siehe dazu Anm. 459.

3 Phaedrus und Aesop – eine textchronologische Betrachtung

Dass das Verhältnis Phaedrus – Aesop nicht statisch, sondern über die fünf Fabelbücher einem Wandel unterzogen ist, wurde bereits vielfach beobachtet.⁴⁴ Für einen ersten Zugriff lässt es sich so beschreiben, dass sich Phaedrus Aesop zu Anfang noch unterzuordnen scheint, indem er ihm vor allem die alleinige stoffliche Urhebererschaft zugesteht, bevor er zunehmend Eigenständigkeit in Bezug auf die *materia* der Dichtung beansprucht, womit eine Steigerung seines dichterischen Selbstbewusstseins einhergeht, bis er seine dichterischen Errungenschaften schließlich als mindestens gleichwertig zu seinem Vorbild beurteilt wissen will. Ein Durchgang der programmatischen Passagen führt dabei auf unterschiedlichen Beobachtungsebenen zu durchaus unterschiedlichen Ergebnissen. So ist der formalen Ebene, die sich v. a. in der räumlichen Anordnung von Phaedrus und Aesop im Text zueinander ausdrückt, große Bedeutung beizumessen. Doch muss diese Ebene stets im Lichte der teilweise mehrdeutigen Aussagen gesehen werden, mit denen Phaedrus die klare Struktur, die seine Vorgängerbehandlung an der Oberfläche aufweist, zu kommentieren und bisweilen zu unterlaufen scheint. In der Tat ist also das Verhältnis von Phaedrus und Aesop deutlich komplexer, als es obige Darstellung vermuten lassen könnte.

3.1 Am Anfang war Aesop (1 *prol.*)

Der Prolog des ersten Buches weist Aesop als Gattungsgründer zentrale Bedeutung für die *fabulae Aesopiae* zu und macht ihn zur notwendigen Voraussetzung der phaedrianischen Dichtung:

*Aesopus auctor quam materiam repperit,
hanc ego polivi versibus senariis.*⁴⁵

Aesop war der Urheber dieses Stoffes,
den ich in senarischen Versen aufpoliert habe.⁴⁶

Aesopus ist das erste Wort der *fabulae Aesopiae*. Ihm wird im Prolog des ersten Buches das Auffinden des Stoffes zugeschrieben, während sich Phaedrus erst nach dem *auctor*

⁴⁴ Vgl. z. B. DAMS (1970) 110–112, SCHMIDT (1979), 84 ff. und KOSTER (1991) 63. ADRADOS (2000) 171, CHAMPLIN (2005) 107, HENDERSON (2001) 60 f., HOLZBERG (2002) 45. Siehe außerdem unten Anm. 540.

⁴⁵ Phaedrus wird grundsätzlich zitiert nach GUAGLIANONE (1969). Es wurden lediglich kleine Änderungen an Interpunktion sowie Groß- und Kleinschreibung vorgenommen. Außerdem sei hier auf die ebenfalls hochwertige Ausgabe von BAEZA ANGULO (2011a) hingewiesen, die zudem eine Übersetzung ins Spanische bietet.

⁴⁶ Sofern nicht anders angegeben, wurden lateinische und griechische Texte vom Verfasser ins Deutsche übertragen.

nennt und sich sogar dem Stoff im zweiten Vers hintanstellt (*hanc ego*, 2). Phaedrus beschreibt seinen Beitrag zum eigenen Werk als Versifizierung (*polivi versibus senariis*, 2) von vorhandenem Material.⁴⁷ Wenn er seine Arbeit hier mit dem Verb *polire* bezeichnet, meint er damit jedoch nicht nur eine schlichte Übertragung von Prosa in Versform, sondern betont auch die künstlerische Qualität seiner Verse.⁴⁸ Die Gegenüberstellung von *repperire* und *polire* sowie *materia* und *versibus* kann also zugleich als Hinweis auf den noch rohen Charakter des Urstoffes der Fabel im Vergleich zur künstlerisch ausgestalteten Form der *fabulae Aesopiae* verstanden werden.⁴⁹ Außerdem rückt Phaedrus mit diesem Verb seine Dichtung in die Nähe kunstvoll ausgestalteter Kleinformen kallimacheischer Art.⁵⁰ Der Ehrenplatz für Aesop am Versbeginn inszeniert diesen dabei als *primus inventor*, der namensgebend für die Gattung ist und dem das Verdienst der Stofffindung zukommt.⁵¹ Die Hervorhebung Aesops ist allerdings nicht notwendigerweise Ausdruck von dessen künstlerischer Überlegenheit, sondern kann auch als ein Hinweis auf die Chronologie der Fabeln verstanden werden: Zuerst war da Aesop, der den rohen Stoff fand – dann brachte Phaedrus ihn künstlerisch in Form.⁵² Doch auch nach diesem Verständnis wäre die Eigenschaft von Aesop als Archeget mit der Erststellung im Vers betont. Will man beurteilen, wie Phaedrus seine Eigenleistung in diesem Prolog darstellt, ist außerdem zu berücksichtigen, dass er mit dem expliziten Verweis auf das Versmaß des jambischen Senars die Implikationen von besonders ausgefeilter Dichtung mit kallimachischem Anspruch erneut konterkariert, denn der Senar ist als typischer Sprechvers der Komödie ein verhältnismäßig alltagsnahes Versmaß mit geringem Prestige.⁵³

47 Es ist unbekannt, welcher Text als Vorlage der *fabulae Aesopiae* gedient hat. Man vermutet, dass es sich um eine hellenistische Fabelsammlung gehandelt hat, möglicherweise die *λόγων Αἰσωπειῶν συναγωγαί* des Demetrios von Phaleron. Vgl. hierzu GRUBMÜLLER (1977) 52f.

48 Vgl. OBERG (2000) 38.

49 Vgl. dazu DAMS (1970) 97. Angesichts des für Sprechverse reservierten Versmaßes des jambischen Senars ist das Verb *polire* im Hinblick auf die rein formale Ausgestaltung womöglich etwas hochgegriffen. Vielleicht übertreibt Phaedrus hier gezielt.

50 Kallimacheische Motive finden sich in vielerlei Formen bei Phaedrus. So wird z. B. das Motiv des Neiders (Vgl. Call. *Aet.* 1,17 [ASPER = 1 Pf.]) – in diesem Gedicht noch mittelbar – auch sonst häufig bedient (2 *epil.* 10; 3 *prol.* 60; 4 *prol.* 15; 4,22,1; 5 *prol.* 9). Mehr zum kallimacheischen Einfluss in Kapitel 6.1.

51 Diese Dualität findet sich in vergleichbarer Weise in Cic. *orat.* 185: *omnino duo sunt, quae condiant orationem: in verbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio*. Vgl. außerdem DAMS (1970) 97, der hierin zudem einen Unterschied zu dem gängigen Betonen der Innovation in der augusteischen Literatur sieht.

52 CAVARZERE (2001) 208 folgt BERNARDI PERINI (1992) 44f. in seiner Einschätzung, dass sich Phaedrus hier im Prolog des ersten Buches (mindestens) auf einer Stufe mit Aesop sieht, und macht dies ebenso wie BERNARDI PERINI v. a. an den Konnotationen von *polire* fest. Siehe dazu das Kapitel 6.2 in dieser Untersuchung.

53 Siehe CAVARZERE (2001) 208f., der auf Aristot. *rhet.* 3,8,1408b33–36 hinweist: ὁ δ' ἴαμβος αὐτῇ ἐστὶν ἢ λέξις ἢ πολλῶν (διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἱαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες), δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι („Der Jambus ist die Redeweise der Massen [deswegen gibt man beim Sprechen

Es bleibt festzuhalten, dass Phaedrus' Eigenleistung auf verschiedenen Ebenen des Gedichts unterschiedlich gewichtet ist und sich so ein inkonsistentes Bild ergibt. Unabhängig davon, wie man Phaedrus' Eigenleistung hier beurteilt und welches Strategem man dahinter vermutet – in jedem Fall unterliegt die formal-ästhetische Ebene der Wortstellung in den Prologen einer Entwicklung, die einhergeht mit einem sich ändernden dichterischen Selbstwert und steigenden dichterischen Ansprüchen des Ichs, wie der Blick auf die folgenden Passagen verdeutlicht.

3.2 Phaedrianische Einwürfe (2 *prol.*)

Auch im Prolog des zweiten Buches setzt sich Phaedrus mit Aesop auseinander, scheint aber seine Rolle zunächst grundlegenden Gattungseigenschaften hintanzustellen. Darüber hinaus weist Phaedrus erstmals auf sachdienliche, stoffliche Einschübe seinerseits hin und weicht damit die alleinige Urhebererschaft Aesops in Bezug auf die *materia* aus dem ersten Prolog auf:

*Exemplis continetur Aesopi genus;
nec aliud quicquam per fabellas quaeritur
quam corrigatur error ut mortalium
acuatque sese diligens industria.
Quicumque fuerit ergo narrandi iocus,
dum capiat aurem et servet propositum suum,
re commendatur, non auctoris nomine.*⁵⁴

5

Die Gattung Aesops beruht auf Beispielen,
und nichts anderes wird durch Fabeln erstrebt,
als dass der Irrtum der Menschen berichtigt werde
und der sorgfältige Eifer sich schärfe.
Wo auch immer also ein Scherz in der Erzählung auftaucht,
wird er – solange er den Hörer fesselt und seinen Zweck erfüllt –
durch die Sache an sich empfohlen und nicht durch den Namen des Urhebers.

5

Aesops Rolle als Urheber der Gattung wird hier sogleich wieder aufgenommen, wenn die Fabeldichtung als *Aesopi genus* bezeichnet wird. Im Fokus der Darstellung steht allerdings zunächst die Funktion der Fabeldichtung. Allem vorangestellt ist daher mit *exemplis* (1) der beispielhafte Charakter der Fabel, bevor die im ersten Prolog bereits dargestellte *duplex dos* der Unterhaltung und Belehrung näher erläutert wird (2–6). Neu ist in dem Gedicht die Hierarchisierung dieser beiden Funktionen der Fabel: Die paränetische Funktion ist die Hauptsache (3 f.), die Unterhaltung solle diesem Zweck dienen (6 f.), so dass dieser Prolog dem horazischen Diktum des *ridentem dicere verum*

von allen Metren am ehesten Jamben von sich], doch sie [scil. die Redeweise] muss würdevoll und entfernt [von der normalen Art zu sprechen] sein“).

54 Phaedr. 2 *prol.* 1–6.

*quid vetat*⁵⁵ noch ähnlicher ist als der erste.⁵⁶ Der spielerisch-unterhaltende Aspekt soll ferner dem Gegenstand angemessen sein, nicht nur gerechtfertigt werden durch den Namen des Urhebers (*nomine auctoris*).⁵⁷ Dem Element der Unterhaltung misst Phaedrus damit einen eigenständigen funktionalen Wert bei und entkoppelt es von Aesop.⁵⁸ Doch nicht nur auf funktionaler Ebene, sondern auch mit Blick auf den Stoff deutet Phaedrus eine Emanzipation von Aesop an. Schließlich bekennt sich Phaedrus in den folgenden Versen (8–12) auch zu einem inhaltlich freieren Umgang mit dem Vorbild:

*Equidem omni cura morem servabo senis;
sed si libuerit aliquid interponere,
dictorum sensus ut delectet varietas,* 10
*bonas in partes, lector, accipias velim,
ita si rependet illi brevitās gratiam.*

Ich meinerseits werde mit aller Sorgfalt die Art des Alten bewahren.
Doch wenn es mir gefällt, etwas einzufügen,
damit Abwechslung im Wort die Sinne erfreut, 10
dann nimm es, Leser, bitte mit Wohlwollen auf,
wenn ihm die Kürze Dank erweist.

Versichernd schickt er voraus, dass er die Art des Alten bewahren werde, und legitimiert das Einfügen von eigenem Stoff durch Abwechslung der Dichtung (*varietas*), die sich auf Form wie auf Inhalt bezieht. Das Adjektiv *senex* wird in den *fabulae Aesopiae* häufig mit Aesop verbunden und ist dort durchaus positiv konnotiert.⁵⁹ Dennoch ist KOSTER (1991) 63 wohl zuzustimmen, dass das Epitheton in diesem Zusammenhang, wo Phaedrus auf die eigene stoffliche Innovationskraft hinweist, nicht nur die Weisheit Aesops betont, sondern zugleich die Notwendigkeit von Neuerungen in der Fabelgattung anklingen lässt. Dem *senex* stellt Phaedrus hier seine eigene, neue *varietas* entgegen. Begrenzt wird der Grad der stofflichen Neuerung lediglich durch das zentrale Dichtungsprinzip der Kürze (12).

55 Hor. sat. 1,1,24f. Die Parallelisierung von *risum movere* und *consilio monere* mahnt vielmehr an das Nebeneinander von Unterhaltung und Belehrung in Horazens *Ars Poetica* 333f. (*aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*). Siehe GÄRTNER (2015) 63.

56 Vgl. dazu auch KOSTER (1991) 62f.

57 Hierbei folge ich DAMS (1970) 99f., der es für wahrscheinlicher hält, dass mit *auctoris* (7) Aesop und nicht Phaedrus gemeint ist.

58 Vgl. DAMS (1970) 100.

59 Das Attribut bezieht sich auf Aesop in 3,3,14; 3,14,4; 3,19,11; 4,16,2; *app.* 9,3. Es bildet zudem eine wichtige Schnittstelle in 5,10. Siehe dazu das Kapitel 5.9.

3.3 Im Wetteifer mit Aesop (2 *epil.*)

Nachdem Phaedrus im Prolog des zweiten Buches seine eigenen Leistungen von der künstlerischen Gestaltung aesopischer Stoffe auf die Erfindung eigener Stoffe ausgeweitet hat, gibt er nun im Epilog desselben Buches dem Verhältnis zum *primus inventor* der Gattung noch mehr Raum:

*Aesopi ingenio statuam posuere Attici
servumque collocarunt aeterna in basi,
patere honoris scirent ut cuncti viam
nec generi tribui, sed virtuti gloriam.
Quoniam occuparat alter ne primus foret
ne solus esset studui; quod superfuit:
Nec haec invidia, verum est aemulatio.*⁶⁰ 5

Aesops Talent errichteten die Athener eine Statue
und stellten damit einen Sklaven auf ewigen Sockel,
damit alle wissen, dass der Weg der Ehre offensteht
und Ruhm nicht der Herkunft, sondern der Leistung zukommt.
Da er diesen Platz besetzt hatte, damit kein anderer der erste sei, 5
habe ich mich bemüht, dass er nicht allein ist; dies war noch übrig:
Das ist nicht Neid, sondern Wetteifer.

Wieder steht der Name Aesops an der Versspitze, wenn hier zunächst dessen Ruhm in Athen beschrieben wird. Den Ruhm Aesops erklärt Phaedrus mit dem Verweis auf dessen *virtus* (4), die unabhängig von der Herkunft sei.⁶¹ Phaedrus formuliert nun offen, dass sein Verhältnis zu Aesop durch Nacheifern, die *aemulatio*, bestimmt ist,⁶² und staffiert dieses Bild noch aus: Wenn das römische Publikum ihm gewogen sei, wolle er das römische Äquivalent zu Aesop sein (8f.). Aesops Rolle als *primus inventor* betont er dabei noch einmal (*primus*, 5) und gestaltet die Erwähnung der Aesopstatue zur Metapher aus, indem er kalauert,⁶³ er würde Aesop auf seinem Sockel Gesellschaft leisten wollen (6).⁶⁴ Das Bild wird hier humoristisch aufgeladen, indem Phaedrus seine

⁶⁰ Phaedr. 2 *epil.* 1–7.

⁶¹ Hier bereitet Phaedrus womöglich den Gedanken vor, dass auch er, der – wenn man den Titeln in den Handschriften glauben darf – ein Freigelassener des Augustus war, gleichen Ruhm erlangen könne. Siehe dazu Kapitel 6.4.3.

⁶² Die *aemulatio* ist hier über den Begriff der *virtus* womöglich verknüpft mit der *imitatio virtutis* (vgl. Cic. *Tusc.* 4,17) und bildet eine literarische Entsprechung der ciceronischen Junktur.

⁶³ Auch KOSTER (1991) 65 „möchte fast an eine humorvolle Ausdrucksweise glauben, wenn sie nur sonstwo auch bei Phaedrus anzutreffen wäre“. Meines Erachtens ist hier durchaus von einer humoristischen Bemerkung auszugehen – launige Einlagen dieser Art finden sich schließlich sehr wohl auch andernorts bei Phaedrus. Er selbst bezeichnet seine Gattung als *genus iocorum* (4,7,2) und meint damit nicht nur die dichterische Kleinform, sondern auch eine humoristische Komponente seiner Fabeln, die sich z. B. in Fabel 3,3 zeigt. Siehe dazu Kapitel 4.4 dieser Untersuchung.

⁶⁴ Im Aesoproman (*Vita Aesopi*, Kapitel 100) wird zudem erwähnt, dass Aesop sich selbst statt Apoll ein Denkmal in Delphi gesetzt hat. Diese Episode mag Phaedrus bekannt gewesen sein oder nicht – sie

eigene Formulierung (*servumque collocarunt aeterna in basi*) wörtlich auffasst und Aesop sogar Einsamkeit auf seiner Basis unterstellt. Daraufhin erklärt Phaëdrus sein Bestreben, das römische Äquivalent Aesops zu werden, und lässt diesen Anspruch im Verb *opponere* kulminieren:

*Quod si labori faverit Latium meo,
plures habebit, quos opponat Graeciae.*⁶⁵

Wenn nun Latium meine Mühe mit Gunst bedenkt,
wird es mehr Dichter haben, die es Griechenland gegenüberstellen kann.

Die Verwendung von *opponere* erzeugt hier ein intermediales Moment, indem es der oben erwähnten *aemulatio* eine bildliche Dimension hinzufügt. Erwähnte Gegenüberstellung evoziert nämlich die räumliche Gegenüberstellung von römischer und griechischer Literatur, wie sie (nach dem Vorbild der berühmten von Asinius Pollio im Atrium Libertatis gegründeten Bibliothek) in den öffentlichen Bibliotheken der Kaiserzeit üblich war.⁶⁶ In den römischen Bibliotheken bildeten die in Bücherschränken, den *armaria*, aufbewahrten Schriften eine optische Einheit mit Statuen und Büsten der Dichter.⁶⁷ Die dadurch entstehende räumliche Entsprechung der *aemulatio* evoziert Phaëdrus hier gezielt und führt auch in diesem Gedanken die Doppelung von übertragener literarischer und konkreter räumlicher Ebene fort, die den Epilog einleitet.⁶⁸

Die Gleichstellung von Phaëdrus und Aesop ist schließlich auch im letzten Teil des Gedichtes in mittelbarer Form Thema. In kallimacheischer Tradition wehrt sich Phaëdrus dort prophylaktisch gegen Neider und andere missgünstige Kritiker.⁶⁹

<i>Si livor obtrectare curam voluerit, non tamen eripiet laudis conscientiam. Si nostrum studium ad aures pervenit tuas et arte fictas animus sentit fabulas, omnem querelam submovet felicitas. Sin autem doctus illis occurrit labor, sinistra quos in lucem natura extulit</i>	10 15
---	------------------------------

ist jedenfalls ein Hinweis auf das Selbstbewusstsein Aesops, das ebenfalls Phaëdrus hier als Vorbild dienen könnte. Schließlich will sich Phaëdrus aus eigener Kraft zu Aesop gesellen. Vgl. dazu auch Kapitel 5.9. Außerdem erinnert das Bild der Statue mit ewiger Basis (*aeterna in basi*) an das horazische *monumentum aere perennius* (Hor. *carm.* 3,30). Zum Verhältnis zu Horaz mehr in Kapitel 6 (insbesondere 6.2 zur Werkkonzeption), zu *carm.* 3,30 mehr in Anm. 427.

⁶⁵ Phaëdr. 2 *epil.* 8f.

⁶⁶ Ein prominentes Beispiel für diese Anordnung war außerdem die von Augustus gegründete Bibliothek des Apollotempels auf dem Palatin. Siehe VÖSSING, K. „Bibliothek. B. Griechenland, Rom, christliche Bibliotheken. 1. Begriff. 2. Geschichte“, *DNP* 2 (1997) 640–647, 643.

⁶⁷ Siehe PETRAIN (2013) 336–338.

⁶⁸ Das Bild der Gegenüberstellung von Statuen in der Bibliothek wird zudem schon vorbereitet in der Erwähnung der Statue Aesops im ersten Vers des Gedichts.

⁶⁹ Die Dichte an Termini, die auf kallimacheische Dichtungsprinzipien verweisen, ist hier besonders hoch: *livor*, *curam* (10), *studium* (12), *doctus* [...] *labor* (15).

*nec quicquam possunt nisi meliores carpere,
 fatale exitium corde durato feram,
 donec fortunam criminis pudeat sui.*⁷⁰

Wenn Neid meine Sorgfalt herabsetzen will, 10
 wird er mir dennoch nicht das Wissen um mein Lob rauben.
 Wenn mein Streben an dein Ohr gelangt
 und dein Geist die kunstvoll erdichteten Fabeln schätzt,
 vertreibt das Glück alle Klage.
 Wenn aber meine gelehrte Arbeit jenen zuwider ist, 15
 die eine unheilvolle Natur ans Licht befördert hat
 und die nichts können als Bessere zu kritisieren,
 dann will ich mit hartem Herz das schicksalhafte Ende ertragen,
 bis sich Fortuna ihres Verbrechens schämt.

Diesem Gedankengang liegt folgendes Vergleichsmodell zugrunde: So wie Phaedrus sein neidloses Verhältnis zu Aesop darstellt, erhofft er sich eine von Neid befreite Aufnahme seiner Dichtung. Subtil bereitet Phaedrus so den Gedanken vor, dass auch er schon Nachahmer haben könnte.⁷¹ Wie diese Parallelisierung verdeutlicht, ist die Tatsache, dass Aesop in diesem Gedicht erneut in prominenter Stellung am Anfang steht, also nicht als Gegenbewegung zur beobachteten Loslösung vom Vorbild einzuschätzen, sondern als ein Strategem. Dieses erschließt sich allerdings im Ganzen erst bei Betrachtung des dritten Prologes.

3.4 Phaedrus auf dem Höhepunkt seines Selbstwertgefühls (3 prol.)

Im Prolog des dritten Buches erreicht Phaedrus den Zenit seines Selbstbewusstseins, was sich schon in der Länge dieser für das Dichtungsprogramm zentralen Passage zeigt.⁷² Aesops Rolle wird hier reduziert auf eine stilistische Vorlage – die Erfindung der Gattung wird ihm zwar nicht abgesprochen, doch Phaedrus stellt nun erstmals seine Eigenleistung in den Mittelpunkt:

⁷⁰ Phaedr. 2 epil. 10–19.

⁷¹ Dies thematisiert er dann explizit im Epilog des dritten und im Prolog des vierten Buches. Siehe zum Prolog des vierten Buches Kapitel 3.5 und zum Thema der Nachfolge der phaedrianischen Dichtung Kapitel 5.9.

⁷² Siehe KOSTER (1991) 69 u.v.a. Das Gedicht wird hier streng auf das Verhältnis zwischen Phaedrus und Aesop hin untersucht. Die weitere – unbestreitbar enorme – Relevanz des Prologs mit Blick auf das phaedrianische Dichtungsprogramm wird hier zugunsten dieser Fokussierung ausgeblendet. Allerdings werden einige Passagen des Gedichts in anderen Zusammenhängen untersucht. Siehe dazu insbesondere die Kapitel 5.8.1 und 6.4.2.

*Phaedri libellos legere si desideras,
vaces oportet, Eutyche, a negotiis,
ut liber animus sentiat vim carminis.*⁷³

Wenn du das Gedichtbüchlein des Phaedrus zu lesen verlangst,
dann solltest du, Eutychos, frei sein von Verpflichtungen,
damit ein freier Geist die Kraft des Gedichts spüren kann.

Hier scheint Phaedrus sein Ziel erreicht zu haben: Zum ersten (und einzigen) Mal nennt er seinen Namen. *Phaedri libellos* steht an der Spitze des ersten Verses im dritten Prolog und veranschaulicht so geradezu plakativ (ebenfalls im Genitiv – wie *Aesopi* in 1 prol. 1) die mindestens gleichwertige Stellung, die Phaedrus sich selbst nun im Vergleich zu Aesop beimisst.⁷⁴ Erst in Vers 29 hallt der Genitiv *Aesopi* nach. Allerdings ist es nun lediglich der *Aesopi stilus*, den Phaedrus für sich beansprucht, bevor er Aesop (immerhin, möchte man fast hinzufügen) das dritte Buch widmet (*honori et meritis dedicans illum tuis*, 30).

Die Hinweise auf den Ruhm Aesops und die formale Hervorhebung seines Namens im Epilog des zweiten Buches sind unter Berücksichtigung des dritten Prologes eigentlich auf Phaedrus zu beziehen: Dieser erreicht hier im Prolog des dritten Buches den Höhepunkt seines Selbstwertes und führt dem Leser das *opponere* aus dem vorangehenden Epilog vor Augen, indem er seinen Namen für den seines Vorgängers einsetzt und sich so nachgerade als römischer Aesop inszeniert.

Auch nach der kurzen Gattungsgenese (33–37) dient Aesop als Reibungsfläche, wenn Phaedrus meint, aus dem „Pfad“ (gemeint ist die junge Fabelgattung) einen befestigten Weg gemacht zu haben (38 f.). Als ‚Erfinder‘ der Gattung nennt Phaedrus die *servitus obnoxia*. Damit bezieht er sich wohl auf den Sklaven Aesop, der metonymisch für den gesamten Sklavenstand steht. Auch hier setzt sich Phaedrus mindestens gleich mit seinen Vorgänger, wenn er Vers 38 mit *ego* beginnt, um sein Verdienst gegenüber Aesop zu betonen. Semantisch deutet Phaedrus mit dem Komparativ *plura* (39) an, sein Vorbild bereits übertroffen zu haben. Unklar bleibt dabei zunächst, ob er sich allein auf die Quantität seiner Fabeln bezieht oder ob das Bild des Weges auch Rückschlüsse auf eine qualitative Überflügelung Aesops zulässt.⁷⁵

Schließlich wird Aesop auch im letzten Teil des Gedichts (51–63) genannt und fungiert wieder als Vergleichspunkt für Phaedrus: Aesop als Phryger und Anacharsis

⁷³ Phaedr. 3 prol. 1–3.

⁷⁴ Vgl. dazu auch GÄRTNER (2007b) 436, die in der Namensnennung außerdem eine Anspielung auf den gleichnamigen Dialog Platons und – in Verbindung mit dem Topos des *otium/negotium* – auf Platons *Phaidon* (Plat. *Phaid.* 60 ff.), wo Sokrates zum Ruhme Apolls Fabeln dichtet. GÄRTNER deutet dies als Ausdruck eines literarischen Spiels.

⁷⁵ Dass Phaedrus hier das kallimacheische Bild vom „unbetretenen Pfad“ (Vgl. Call. *Aet.* 1,25–28) umzukehren und das damit verbundene „Originalitätsgebot“ (ASPER [2004] 69, Anm. 15) abzulehnen scheint, ist auffällig angesichts der sonst häufigen Anspielungen auf kallimacheische Dichtungsprinzipien. Mehr zu diesem Thema in Kapitel 6.1.

als Skythe⁷⁶ seien erfolgreich gewesen; da sei er umso mehr verpflichtet, seiner Heimat Ruhm zu verschaffen, da er dem „gebildeten Griechenland“ (*litteratae [...] Graeciae*, 54) näher sei. Aus dieser Gegenüberstellung des *ego* mit Aesop lässt sich schließlich ableiten, dass Phaedrus noch größeren Ruhm zu erwarten hat, da sein Herkunftsort Pierien unliterarische Orte wie Phrygien und Skythien weit übertrifft, diesmal allerdings durch seine größere Nähe zum gebildeten Teil Griechenlands, womit er wohl Athen meint.⁷⁷ Die Argumentation ist von durchaus auffälliger Banalität: Phaedrus, der im Epilog des zweiten Buches noch betont hatte, dass bei dem Ruhm des Aesop seine niedere Herkunft keine Rolle gespielt habe (*patere honoris scirent ut cuncti viam / nec generi tribui, sed virtuti gloriam*, 2 *epil.* 4 f.), baut seine Argumentation nun auf ebendieser Tatsache auf und nutzt sie zu seinem Vorteil. CURRIE (1984) 501 schließt daraus auf eine wörtliche Bedeutung der Verse 17–19. Der offensichtliche Widerspruch mit dem Epilog des zweiten Buches und die naive Argumentation können jedoch auch bewusst von Phaedrus angelegt sein, so dass hier ein Beispiel des phaedrianischen Spiels mit der Lesererwartung und entsprechend eine nur scheinbare Naivität vorliegt: Phaedrus inszeniert seinen Heimatort zunächst als literarischen Topos, nur um ihn dann wieder als rein geographischen Ort auszugeben. Konsequenter werden im dritten Prolog also der Anspruch, ein ebenbürtiges Äquivalent Aesops zu sein, und Phaedrus' steigendes dichterisches Selbstbewusstsein enggeführt und erreichen ihren bisherigen Höhepunkt.

3.5 Stoffliche Überflügelung des Vorbilds (4 *prol.*)⁷⁸

Die beschriebene Entwicklung setzt sich im Prolog des vierten Buches fort, wenn Phaedrus erneut auf seine – v. a. stoffliche – Eigenständigkeit hinweist und sich darin Aesop gegenüber als explizit überlegen darstellt. Nachdem Phaedrus eine kurze (und äußerst fadenscheinige) Erklärung geliefert hat, warum er überhaupt ein viertes Fabelbuch gedichtet hat,⁷⁹ spricht er in Vers 10 den Particulo⁸⁰ an:

⁷⁶ Anacharsis wird – wie Aesop – zu den sieben Weisen gezählt (Diog. Laert. 1,41; 106; Diog. 9,6) und dient als Beispiel eines herausragenden Intellektuellen aus dem Volk der Skythen, das einerseits als unbesiegbar und weise, andererseits als wild und unliterarisch gilt. Vgl. dazu COLLATZ, C.-F. „Anacharsis“, *DNP* 1 (1999) 639 und SCHUBERT (2010) 39–45.

⁷⁷ Zu dieser autobiographischen Passage siehe außerdem Kapitel 6.4.2.

⁷⁸ Der Epilog des dritten Buches wird an dieser Stelle nicht untersucht, da Phaedrus' Verhältnis zu Aesop dort nicht thematisiert wird.

⁷⁹ Siehe dazu Kapitel 6.2.

⁸⁰ Es handelt sich möglicherweise um seinen Gönner. Vgl. dazu KOSTER (1991) 78. Allerdings ist die Identität der Adressaten bei Phaedrus äußerst umstritten. Siehe dazu GÄRTNER (2015) 33–35, die sich dafür ausspricht, die Gönner als fiktive Personen zu sehen, denen eine poetologische Funktion zukomme.

Quare, Particulo, quoniam caperis fabulis,
(quas Aesopias, non Aesopi, nomino,
quia paucas ille ostendit, ego plures fero,
usus vetusto genere, sed rebus novis),
*quantum libellum, cum vacarit, perleges.*⁸¹

Darum, Particulo, da du von Fabeln ergriffen bist –
 die ich „aesopisch“ und nicht „von Aesop“ nenne,
 weil er nur wenige vorgebracht hat, ich aber mehr bringe;
 ich benutze zwar eine alte Gattung, jedoch mit neuen Stoffen –
 wirst du mein viertes Büchlein, wenn dafür Zeit ist, lesen.

Das in den vorigen Pro- und Epilogen beobachtete Moment der Emanzipation findet sich auch in diesem Gedicht wieder. Indem Phaedrus erklärt, dass seine Fabeln nur „aesopisch“, nicht aber „von Aesop“ seien, verdeutlicht er zunächst den Unterschied zwischen Fabeln, die von Aesop erdacht (*Aesopi*), und Gedichten, die zur selben (nach Aesop benannten) Gattung gehören (*Aesopias*)⁸². Hiermit betont er die enge Verknüpfung der Gattung mit ihrem Urheber, stellt aber in der folgenden Erklärung sogleich heraus, dass seine eigenen Fabeln die von Aesop zahlenmäßig übertreffen.⁸³ Die chiastische Form der Verse 12 und 13 (*paucas ille [...], ego plures* und *vetusto genere, [...] rebus novis*) verbildlicht die Konfrontation: In aller Deutlichkeit wird der geringe Umfang der Fabeln Aesops dem größeren phaedrianischen Œuvre, die alte Gattung den neuen Stoffen gegenübergestellt. Ruft man sich den Prolog des ersten Buches noch einmal in Erinnerung, so liegen nun wohl das Finden des Stoffes ebenso wie die künstlerische Ausgestaltung (fast)⁸⁴ ganz bei Phaedrus. Aesop rückt als *primus inventor* in den Hintergrund und ist nunmehr schlichte Metonymie für die Gattung.⁸⁵

⁸¹ Phaedr. 4 prol. 10–14.

⁸² Der Begriff ist also ähnlich zu verstehen wie das griechische Adjektiv Αἰσώπειος im Titel der hellenistischen Fabelsammlung des Demetrios von Phaleron. Auch diese Sammlung bestand wohl nicht nur aus Fabeln aesopischen Ursprungs, sondern war inhaltlich diverser und umfasste womöglich auch von Demetrios erdichtetes Material. Vgl. HOLZBERG (1993) 25.

⁸³ Dieser Prolog hängt darin gedanklich mit 4,22 zusammen, wo Phaedrus sich beschwert, dass neidische Kritiker die ihrer Meinung nach schlechten Fabeln Phaedrus, die guten aber Aesop zuschreiben. Dort betont Phaedrus wieder Aesops Status als *primus inventor*, der von Phaedrus' Werk nicht zu trennen ist. Zugleich hebt er dabei jedoch seine eigene Leistung hervor: *invenit ille, nostra perfecit manus* (4,22,8). Wieder bewegt sich Phaedrus hier zwischen den Polen von Tradition und Innovation. Die Kritik der Neider ist nicht angebracht, weil sein Werk nicht von dem *auctor* Aesop zu trennen ist. Andererseits bringt Phaedrus die Gattung erst in ihre vollendete Form (zu *perficere* in dieser Bedeutung vgl. OLD s.v. 3). Auch hier wird das kallimacheische Originalitätsgebot umgekehrt. Vgl. dazu Kapitel 6.1.

⁸⁴ Es ist schließlich lediglich ein Mehr an phaedrianischen Fabeln, aber dennoch gehen von den 26 Fabeln, die bei GUAGLIANONE (1969) im vierten Buch zu finden sind, wahrscheinlich neun auf griechische Vorbilder zurück (1, 3, 4, 8, 9, 10, 12, 14, 18). Vgl. dazu OBERG (1996a) 261f.

⁸⁵ Außerdem mag in der Gegenüberstellung des *vetusto genere* und *rebus novis* ein Hinweis auf die phaedrianische Selbstwahrnehmung in Bezug zum Innovationsgrad seiner Dichtung liegen. Vgl. Anm. 75.

3.6 Aesop – nur ein Etikett? (5 *prol.*)

Der Prolog des fünften Buches deutet auf formaler Ebene zunächst eine Rückentwicklung zu einer stark ausgeprägten Orientierung am Vorbild Aesops hin. Dies wird von Phaedrus jedoch gleich als Strategie der eigenen Wertsteigerung ausgewiesen:

*Aesopi nomen sicubi interposuero,
cui reddidi iam pridem quicquid debui,
auctoritatis esse scito gratia:
Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo,
qui pretium operibus maius inveniunt novis, 5
si marmori ascripserunt Praxitelen suo,
trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem.
Adeo fucatae plus vetustati favet
invidia mordax quam bonis praesentibus.
Sed iam ad fabellam talis exempli feror.⁸⁶ 10*

Sowie ich den Namen Aesops einfüge,
dem ich schon lange zurückgegeben habe, was ich ihm geschuldet,
sollst du wissen, dass es seines Ansehens wegen geschah.
Wie es gewisse Künstler heutzutage tun,
die für ihre neuen Werke einen größeren Lohn erhalten, 5
wenn sie ihren Marmor mit ‚Praxiteles‘ unterschrieben haben,
ihr poliertes Silber mit ‚Myro‘, ihr Gemälde mit ‚Zeuxis‘.
Der nagende Neid begünstigt ja mehr das geschminkte Altertum
als Gutes der Gegenwart.
Aber schon bringt mich dies zu einer Fabel, die ein Beispiel dafür liefert. 10

Ein letztes Mal wird Aesop hier explizit in den *fabulae Aesopiae* erwähnt. Überraschenderweise nimmt er wieder die erste Stelle im Vers ein (erneut in Form eines Genitivattributs). Dadurch wird erneut die oben angedeutete Frage evoziert, ob dies als ein Hinweis auf eine Gegenbewegung zu den vorigen Pro- und Epilogen zu beurteilen ist. Doch das Gegenteil ist der Fall: Mit Vers 1 erinnert Phaedrus an seine Gepflogenheiten früherer Bücher, bevor er verkündet, Aesop gegenüber seine Schuldigkeit getan zu haben. Dass er sich noch immer auf den Namen Aesops beruft, so Phaedrus, sei allein dem großen Ansehen seines Archegeten geschuldet.⁸⁷ Die folgenden Verse 4–7 verdeutlichen diese Strategie des Branding. Es war zu Phaedrus' Zeit gängige Praxis, auf die eigenen Kunstwerke die Namen großer Künstler zu setzen, um den Preis in die Höhe zu treiben.⁸⁸ Nach modernen Maßstäben parallelisiert Phaedrus hier den Umgang mit seinem Vorgänger mit der plagiatorischen Praxis einer anderen Kunstrichtung. Nach antikem Verständnis ist diese Praxis jedoch nicht unter den Begriff des

⁸⁶ 5 *prol.*

⁸⁷ Siehe dazu FRITSCH (1990) 233, KOSTER (1991) 81 f. und BERNARDI PERINI (1992) 56–58.

⁸⁸ Vgl. SQUIRE (2013) 377. Zum Plagiat und dem Zusammenhang von plagiatorischer Praxis und dichterischer Selbstdarstellung bei Martial siehe SPAHLINGER (2004) 472–494.

Plagiats zu fassen, sondern ist als ehrenhafter Umgang mit einem griechischen Vorbild zu beurteilen.⁸⁹ Es geht Phaedrus also weniger darum, Aesop zu diskreditieren, als vielmehr seine eigene dichterische Originalität hervorzuheben.⁹⁰ Wie schon im Prolog des vierten Buches konstruiert Phaedrus dabei die Parallele zwischen altem Aesopischen und neuem Phaedianischen und beklagt im Gleichzug die höhere Wirkmacht des Alten, des Bewährten, bei der Leserschaft.⁹¹ Phaedrus' Selbstständigkeit wird hier also deutlich formuliert und die Namensnennung Aesops als strategische Plakette enthüllt. Als Ziel dieser Strategie gibt Phaedrus eine Übertragung von Aesops Ansehen auf sich an und liefert somit selbst die Erklärung für die auf den ersten Blick irreführende Erststellung des *Aesopi* am Anfang des Gedichts.

Ferner legt Phaedrus hier eine Strategie offen, deren Ziel der Übertragung von Autorität auf ihn selbst bzw. seine Dichtung mehr als eine apologetische Präambel des fünften Buches ist. Denn die Verwendung von *interponere* (5 *prol.* 1) markiert die Aussage zugleich als Rückverweis auf seinen Umgang mit dem Vorgänger in den vorigen Fabelbüchern und damit als eine grundlegende Strategie. Die Möglichkeit, dass diese Aussage auch rückwirkend zu verstehen ist, wird plausibilisiert durch den intratextuellen Bezug zum Prolog des zweiten Buches, wo Phaedrus mit dem Verb *interponere* das Einfügen eigener Stoffe zum Zwecke der *varietas* bezeichnet.⁹² Phaedrus überträgt hier im letzten Prolog seines Werkes also die bis dahin implizite Gleichstellung mit Aesop auf eine explizite Ebene und deutet zumindest an, dass auch die frühere oberflächliche Überordnung Aesops Teil eines großangelegten Strategems ist.⁹³ Dies ist weniger als eine Respektlosigkeit dem Vorbild gegenüber zu sehen als vielmehr ein deutlicher Hinweis auf eine Instrumentalisierung Aesops, dessen Status als *inventor* unangefochten bleibt.⁹⁴

3.7 Zwischenfazit

Aesop bildet einen beständigen Referenzpunkt in den Pro- und Epilogen der *fabulae Aesopiae*. Nachdem Phaedrus sich zunächst noch als kunstfertiger Versifizierer aesopischer Stoffe inszeniert, rückt er sich selbst zunehmend in den Fokus und weist mit steigender Frequenz auf seine eigenen Leistungen, insbesondere das Erfinden eigener

⁸⁹ Vgl. OBERG (2000) 207.

⁹⁰ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang außerdem die Rahmung, die durch die Erstnennung Aesops zwischen den Prologen des ersten und des fünften Buches entsteht. Darin ist möglicherweise neben der oben beschriebenen Emanzipation von Aesop ein weiterer Hinweis auf werkkonzeptionelle Eigenschaften der *fabulae Aesopiae* zu sehen. Siehe zur Werkkonzeption Kapitel 6.2.

⁹¹ Dass das Volk dem Althergebrachten zugetan ist und die Dichtung mit dem Alter besser zu werden scheint, bemerkt auch Horaz in *Epistel* 2,1. Möglicherweise liegt hier ein direkter Bezug vor.

⁹² 2 *prol.* 8–12. Siehe dazu Kapitel 3.2.

⁹³ Vgl. BERNARDI PERINI (1992) 57 f.

⁹⁴ So auch BERNARDI PERINI (1992) 58.

und damit neuer Stoffe, hin. Im Prolog des dritten Buches zeigt sich schließlich Phaedrus' zuvor gefasstes Ziel, der römische Aesop zu werden, wirkmächtig durch die Erststellung seines Namens erfüllt – analog zum kulminierenden Selbstbewusstsein des Dichters gewinnt er Unabhängigkeit von dem Gattungsgründer und somit dichterische Eigenständigkeit. Darin deutet sich bereits an, dass ein Teil der phaedrianischen Selbstinszenierung eng mit der Figur Aesops verbunden ist, denn er stellt seinen dichterischen Selbstwert in Abhängigkeit zu seinem Archegeten dar.

Dass Aesop in der phaedrianischen Selbstdarstellung eine Rolle spielt, formuliert Phaedrus schließlich im Prolog des fünften Buches. Nicht nur macht er die Funktion Aesops als Mittel der Übertragung von *auctoritas* auf sich selbst und seine Dichtung stark, sondern er stellt lexikalische Parallelen her zwischen der Nennung Aesops und den stofflichen Einschüben, die er im Prolog des zweiten Buches ankündigt. Damit deutet er zum einen an, dass es sich bei dem ‚Etikettierungsverfahren‘ um eine buchübergreifende Strategie handelt. Zum anderen legt Phaedrus mit dieser Parallelsierung nahe, dass er Aesop selbst als seine stoffliche Neuerung gesehen wissen will. Die These, dass eine solche stoffliche Neuerung im Einfügen der Figur Aesops besteht, die dabei nicht nur der *varietas*, sondern Phaedrus' Selbstinszenierung grundsätzlich dient, wird bereits von BERNARDI PERINI (1992) 57 f. angedeutet und soll im Folgenden näher untersucht werden.

Es sollen daher nun auch die anderen Stellen im Werk, in denen Phaedrus Aesop auftreten lässt, untersucht werden, damit die Stellung der Figur Aesops in Phaedrus' Selbstinszenierung klarer konturiert werden kann. Eine zentrale These hierbei ist, dass über die Figur Aesops Selbstaussagen des auktorialen Ichs ‚Phaedrus‘ transportiert werden; dass also Aesop in den *fabulae Aesopiae* nicht nur als legendärer Gattungsgründer zu begreifen ist, sondern eine Analyse dieser Figur Rückschlüsse auf das phaedrianische Selbstverständnis zulässt, ferner, dass sich die Selbstinszenierung in den *fabulae Aesopiae* nicht hinreichend beschreiben lässt, ohne bestimmte auktorial aufgeladene Figuren, allen voran Aesop, zu untersuchen.⁹⁵

Hierfür sollen zu Beginn des folgenden Kapitels zunächst einige Grundeigenschaften Aesops herausgestellt werden, die dezidiert nicht den *fabulae Aesopiae* entnommen sind, sondern stattdessen einen knappen kultur- bzw. geistesgeschichtlichen Hintergrund der Figur abbilden sollen. Diese inhärenten Eigenschaften Aesops sind dabei in den folgenden Untersuchungen der Figur in den *fabulae Aesopiae* mitzudenken, denn sie erleichtern das Verständnis einiger selbstinszenatorischer Mechanismen, in deren Zentrum Aesop steht.

⁹⁵ Für andere Figuren, die für Phaedrus' Selbstinszenierung eine Rolle spielen, siehe Kapitel 5 dieser Untersuchung. Obigen Sachverhalt deutet auch CHAMPLIN (2005) 110 an, wenn er Aesop als ein „alter ego“ des Phaedrus bezeichnet.

4 Aesop als Figur und Trickster – zwischen Selbstinszenierung und Gattungsreflexion

Die Informationen, die wir über das Leben Aesops zu haben glauben, sind widersprüchlich und es ist durchaus zweifelhaft, ob man Berichten über eine historische Person namens Aesop Glauben schenken darf oder ob es sich bei ihm um eine mythische Gestalt gehandelt hat, deren Existenz spätere Generationen als wahr angenommen haben.⁹⁶ Die Vielzahl an Zeugnissen, die bis in das 5. Jh. v. Chr. reichen, lassen vermuten, dass die Figur Aesops einen historischen Hintergrund hat.⁹⁷ Nach einigen chronographischen Sammlungen ist er in Thrakien geboren, in jüngerer (vor allem literarischer) Tradition ist er Phryger, der vermutlich im 6. Jh. v. Chr. gelebt hat. Herodot nennt zwei Details seiner Vita, die sich auch in späteren literarischen Zeugnissen halten: Aesop habe auf der ägäischen Insel Samos einem gewissen Xanthos gedient, später einem Iadmon und sei schließlich in Delphi zum Tode verurteilt und von einer Klippe gestoßen worden.⁹⁸

Detailliertere – aber auch historisch zweifelhafte – Informationen haben wir durch den im 2. oder 3. nachchristlichen Jahrhundert verfassten und anonym überlieferten Aesoproman, die sogenannte *Vita Aesopi*. Dabei handelt es sich um einen fiktionalen Text in griechischer Prosa, der das Leben Aesops erzählt. Obwohl der Text einige Zeit nach den *fabulae Aesopiae* entstanden ist, darf man annehmen, dass er einen Eindruck von der Erzähltradition rund um den weisen Aesop vermittelt, die das Aesopbild des 1. Jh. n. Chr. geprägt hat.⁹⁹ Der Roman ist in einigen Elementen inspiriert vom Achikar-Roman, der fragmentarisch auf reichsaramäischen Papyri aus dem 5. Jh. v. Chr. überliefert ist. Beide, Aesop und Achikar, sind Teil von Weisheitserzählungen, deren Ursprung im asiatischen Raum liegt und die auf die antike Prosa stark nachgewirkt haben.¹⁰⁰ Wie eng Weisheitserzählungen dieser Art miteinander verknüpft sind, zeigt sich ferner darin, wie vielfältig die Einflüsse des Aesopromans sind, denn er ist ebenso beeinflusst von „Berichten über Hesiod, die Sieben Weisen, Sokrates und Diogenes von Sinope“¹⁰¹. Trotz dieser unterschiedlichen Einflüsse zeigt der Roman einige Eigenschaften Aesops, die für das Verständnis von Aesop als Figur – auch in den *fabulae Aesopiae* – wichtig sind. Um den mit Blick auf die *fabulae Aesopiae* wichtigen Aspekten

96 In der Antike hielt man Aesop für eine historische Gestalt. Siehe GÄRTNER (2015) 16.

97 Zu den frühesten Zeugnissen gehören Euagon. FGrH 535,4 und Hdt. 2,134,3. Neben Chronographen und Historikern erwähnen ihn auch Aristophanes (*Vesp.* 1446–1448) und Platon (*Phaid.* 60c1; 60d1) u.v.a. Für weitere Belegstellen siehe LUZZATTO/WITTENBURG (1996) 360–365.

98 Siehe Hdt. 2,134,3.

99 Maßgeblich hierfür war wohl das ionisch-attische Symposion, wo Anekdoten über Aesop erzählt wurden, wie Aristoph. *Vesp.* 1257–1260 und 1401–1405 nahelegen. Siehe LUZZATTO/WITTENBURG (1996) 362.

100 Siehe WINKLER (1985) 279. Für Genaueres zur Überlieferungsgeschichte siehe PERRY (1936), HOLZBERG (1992) X. Außerdem KESSLER, C. „Ahiqar“, *DNP* 1 (1996) 302 f.

101 HOLZBERG (1992) XIII.

der Figur Aesops einen Kontext zu geben, sei hier kurz der Inhalt der *Vita Aesopi*¹⁰² wiedergegeben:

Im ersten Abschnitt des Textes wird die Vorgeschichte der Haupthandlung erzählt. Hier erfährt man nach einer attributreichen Beschreibung der Hässlichkeit Aesops¹⁰³, wie der eigentlich stumme Sklave zum göttlichen Geschenk seiner Stimme kommt und dann zum Diener des Philosophen Xanthos wird. Diesem hilft Aesop durch seine Schläue und Beredsamkeit, hält ihn aber genauso oft zum Narren. Schließlich wird er freigelassen, nachdem er den Samiern ein Vorzeichen in einer politischen Frage richtig gedeutet hat. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Vermittler zwischen den Samiern und König Krösus reist er nun umher und bietet seine Dienste Herrschern wie dem König Lykoros von Babylon und dem ägyptischen Pharao Nektanebos an, bevor er schließlich nach Delphi gelangt. Dort verspottet er die Priester des Apollontempels, die sich an ihm rächen, indem sie ihm eine Schale aus dem Tempel unterschieben, um ihn darauf hin des Tempelraubs, der Hierosylie, anzuklagen. Aesop wird zum Tode verurteilt und kann seiner Strafe auch nicht durch seine narrativen Fähigkeiten entgehen. So wird er vom Felsen in den Tod gestoßen. Das Volk der Delpher wird nun von einer Pest heimgesucht, die erst endet, nachdem sie ihre Tat gesühnt und zu Aesops Ehren einen Grabstein aufgestellt haben.

Mit Blick auf die Figur Aesops in den *fabulae Aesopiae* sind folgende Elemente der Biographie besonders wichtig. Zuallererst ist dies die Diskrepanz zwischen der geradezu übertriebenen Hässlichkeit Aesops und seiner quasi göttlichen Weisheit und Beredsamkeit.¹⁰⁴ Mit diesem Kontrast von äußerer Erscheinung und innerer Qualität teilt sich Aesop eine Grundeigenschaft mit der phaedrianischen Fabel, die sich konzise im programmatischen *non semper ea sunt, quae videntur*¹⁰⁵ zeigt. Dieses ‚Motto‘ der Fabel wird nicht nur im Nebeneinander der einfachen metrischen Form des Senars und dem zum Teil äußerst voraussetzungsreichen Inhalt umgesetzt, sondern ist Ausdruck einer grundlegenden Ambiguität und Inkonsistenz der *fabulae Aesopiae*.

Des Weiteren ist die Episode um das Erlangen von Aesops Sprachfähigkeit für das Verständnis von dessen Rolle bei Phaedrus wichtig. So trifft Aesop eine Isis-Priesterin, die sich verlaufen hat. Nachdem er ihr zu essen und zu trinken gegeben hat, weist er ihr den Weg in die Stadt. Zum Dank erhält Aesop von Isis nicht nur die Fähigkeit der Sprache, sondern sie stattet ihn mit außerordentlicher Beredsamkeit und der Gabe des Geschichtenerzählens aus.¹⁰⁶ Das Thema der Sprachfähigkeit ist dabei Zeichen der

¹⁰² Grundlegend hierzu sind PERRY (1952), WINKLER (1985) 279–291, HOLZBERG (1992), KURKE (2011), insbesondere 159–190.

¹⁰³ Siehe dazu Anm. 145.

¹⁰⁴ Zur Hässlichkeit siehe unten Anm. 145. Für die Weisheit und Beredsamkeit Aesops gibt es zahllose Beispiele in der *Vita*. So wird, wie HOLZBERG (1992) 47f. bemerkt, regelmäßig von anderen Figuren, wenn Aesop seine Eloquenz beweist, der Ausruf „bei den Musen“ verwendet (*Vita Aesopi* 35,4; 62,1; 32,24; 25,3; 48,11; 52,4; 88,17).

¹⁰⁵ Phaedr. 4,2,5.

¹⁰⁶ Siehe *Vita Aesopi* 5.

inhärenten Gegensätze Aesops, der vom Extrem des Stummen zum mächtigen Redner aufsteigt, und zugleich eine thematische Konstante, die sich ausdrückt in den fiktionalen Geschichten, die mit Aesop verbunden sind. So wird der Weise selbst zum quasi göttlichen Wesen, wenn er Tieren und unbelebten Gegenständen in seinen Geschichten die Fähigkeit der Sprache verleiht. Insofern ist Aesop nicht nur als Archeget der Fabelgattung für Phaedrus ein poetologischer Fixpunkt, sondern er ist Exempel des göttlichen Geschenks der Sprache, das ihn wiederum mit schöpferischen und daher gottgleichen Kräften der Dichtung ausstattet.¹⁰⁷ Eine Identifikation mit Aesop bedeutet also im Gleichzug eine Übertragung dieser göttlichen Autorität und solcher narrativer Fähigkeiten auf die eigene Person.

Diese Autorität hängt mit der Gottheit zusammen, auf die Aesops erworbene Erzählfkraft zurückgeht. Mit Isis, der ursprünglich ägyptischen Fruchtbarkeitsgöttin, hat Aesop eine passende Schirmherrin. Die Göttin wurde in Griechenland mit Demeter gleichgesetzt. Im italischen Raum beginnt in hellenistischer Zeit die intensivere Rezeption des Isiskultes, und um den Anfang der Regierungszeit des Claudius wird der Kult in Rom zum *sacrum publicum* und damit öffentlich.¹⁰⁸ Die Verbundenheit der Göttin mit der Natur findet ihre Entsprechung in der Redeweise Aesops.¹⁰⁹ Martin SCHEUER (2015) 12 beschreibt den Zusammenhang folgendermaßen: „Für die elementaren Dinge und Kreaturen seiner Umgebung findet er einfache Worte, die sich die Lebensverhältnisse nicht unterwerfen, sondern ihnen Gerechtigkeit widerfahren lassen: als komme in Äsops Sprechen Isis, die Natur selbst, zur Sprache.“ Was SCHEUER mit seiner etwas kühn formulierten Aussage meint, verdeutlicht Ellen FINKELPEARL (2006) 42f., wenn sie Isis in der *Vita Aesopi* gerade als Göttin, die niederen Wesen wie Sklaven oder Tieren Sprache verleiht, in ihrer Rolle als Gegenspielerin Apolls darstellt, der in Konflikt zu Aesop steht. Die beiden Gottheiten stehen laut FINKELPEARL für zwei verschiedene Ebenen der Sprache und letztlich verschiedene Formen von Weisheit. Mit Apoll ist eine Form der elitären und theoretisch-philosophischen Weisheit verbunden, wie sie der Philosoph Xanthos lebt. Der apollinischen, nach innen gerichteten Weisheit steht die isische, nach außen gerichtete Form gegenüber, die sich in der praktischen Bauernschläue Aesops und dessen Bestreben zeigt, sein Gegenüber – nicht zuletzt auch den Philosophen Xanthos – zu unterweisen. Mit Isis ist in der *Vita Aesopi* eine praktische Form der Weisheit verbunden, die sich in alltäglichen Lebensfragen als nützlich erweist.¹¹⁰

¹⁰⁷ Dazu SCHEUER (2015) 12.

¹⁰⁸ Siehe TAKACS, Sarolta A. „Isis“, *DNP* 5 (1998) 1125–1132.

¹⁰⁹ Deutlich zeigt sich diese Verbindung neben der Gleichsetzung mit Demeter z. B. in Apul. *met.* 11,5, wo der Protagonist Lucius Isis mit dem Epitheton *rerum naturae parens* anspricht. Dies ist außerdem als Anspielung auf Lukrez' *de rerum natura* zu verstehen. Siehe KEULEN (2015) 56–58. Grundsätzlich zu Lukrez in den *Metamorphosen* siehe ZIMMERMAN (2006).

¹¹⁰ Diese beiden Formen der Weisheit stellt PAPADEMETRIOU (1997) 9f. heraus. Die Weisheit Aesops zeigt sich in der *Vita Aesopi* immer wieder, z. B. in dessen Dienstzeit beim Philosophen Xanthos (20–91): So wird die praktische Schläue Aesops der philosophischen Bildung seines Herrn Xanthos gegen-

Auch diese Qualität aesopischen Sprechens bildet die Fabelgattung mit ihrem Bestreben ab, auf menschliche Konstanten hinzuweisen und ohne Rücksicht auf soziale Unterschiede darzustellen. Phaedrus' erklärtes Ziel, „das Leben selbst und die Eigenarten der Menschen zu zeigen“¹¹¹, deutet auf diesen Zusammenhang hin.

Schließlich wird die Ambiguität, die der Figur Aesops innewohnt, sichtbar in dessen Lebensende. Die Macht der Rede, die ihm zur Freiheit verholfen hat, wird ihm in Delphi zum Verhängnis und vermag ihn auch nicht vor der Todesstrafe zu bewahren. Dem sozialen Aufstieg vom Sklaven zum berühmten Weisen folgt mit dem bildlichen Fall der Untergang Aesops. Doch die ambige Natur Aesops zeigt sich auch in diesem Moment der Niederlage. Diese Ambiguität deutet Niklas HOLZBERG an, wenn er Aesops Untergang mit einem Moment göttlicher Belohnung zusammenbringt:

Wenn [...] die Götter die Delpher nach Äsops Tod mit einer Seuche heimsuchen und als Bedingung für die Beendigung dieser Strafmaßnahme Sühne für den Mord fordern, dann darf man darin genauso eine Belohnung für Äsops Frömmigkeit sehen wie in dem Geschenk der Sprechfähigkeit, das Isis dem stummen Sklaven nach dessen Hilfeleistung für ihre Priesterin macht.¹¹²

Nicht nur diese Form der Belohnung Aesops durch die Bestrafung der delphischen Priester, die HOLZBERG hier beschreibt, sondern auch eine konkrete Erhöhung Aesops steht am Ende der *Vita Aesopi*. So errichten ihm die Delpher einen Tempel nebst Stele bzw. bauen einen Altar am Ort seines Untergangs, um ihn fortan wie einen Helden zu verehren.¹¹³ Der Fall Aesops wird dadurch in eine Erhöhung umgekehrt, die sich – wie sein Fall – gleichsam bildlich in den zu seinen Ehren errichteten kultischen Gebäuden zeigt. Das Nebeneinander scheinbar unvereinbarer Gegensätze erweist sich gerade durch diesen ambigen Moment des Sieges in der Niederlage als Charakteristikum Aesops. Dieser Eindruck von Inkonsistenz verstärkt sich noch, wenn man die geradezu tragische Ironie der Todesumstände mit dem Beginn des Romans vergleicht.

Dort wird Aesop zu Unrecht von zwei Mitsklaven beschuldigt, Feigen seines Herrn gegessen zu haben. Obwohl er in dieser Episode noch stumm ist, schafft es Aesop, der drohenden Prügelstrafe zu entgehen, indem er mit den Fingern Erbrechen herbeiführt und so den Beweis liefert, keine Feigen gegessen zu haben. Seine Mitsklaven überführt er obendrein, wenn er sie auffordert, es ihm nachzutun.¹¹⁴ In krassem Gegensatz dazu steht das Ende der *Vita Aesopi*, wo Aesop den Priestern von Delphi vier Fabeln erzählt

übergestellt, der einem Gärtner bei seinem landwirtschaftlichen Problem nicht helfen kann und von Aesop ausgelacht wird (34–37). Als Xanthos die Inschrift eines Grabsteines nicht versteht, kann Aesop diese entschlüsseln und seinen Herrn zu dem im Grab verborgenen Schatz führen (78–80). Schließlich kann Aesop das Adlerprodigium deuten, an dem Xanthos scheitert (81–91).

¹¹¹ *Ipsam vitam et mores hominum ostendere* (3 prol. 50).

¹¹² HOLZBERG (1992) 74.

¹¹³ Die Weihung eines Tempels zu Aesops Ehren fehlt in der *Vita G*. Die beiden erwähnten Enden stammen aus *Vita W* 142 und *P.Oxy.* 1800, die sich damit das Element einer Weihung zugunsten Aesops teilen. Vgl. KURKE (2011) 5.

¹¹⁴ Siehe *Vita Aesopi* 2f.

und sie doch nicht vom Vollzug der Todesstrafe abbringen kann. Mit dieser Rahmung werden wiederum die Erwartungen in Bezug auf Aesops göttliche Beredsamkeit pervertiert und dem Erfolg des stummen Sklaven am Anfang das Versagen des sprachfähigen Weisen am Ende gegenübergestellt.¹¹⁵

In der grundlegenden Ambiguität seiner Figur und dem Impetus gesellschaftlicher Kritik aus der Perspektive eines sozial niedrig Gestellten, die mit dem Gestus uneigentlichen, allegorischen Sprechens einhergeht, zeigen sich gewichtige Parallelen zwischen Aesop und der Figur des Tricksters.¹¹⁶

Aesop, der Trickster

Der Begriff des Tricksters wurde höchstwahrscheinlich von dem US-amerikanischen Ethnologen Daniel G. BRINTON geprägt, der damit um das Jahr 1885 eine Figur der nordamerikanischen Mythologie bezeichnete.¹¹⁷ Von BRINTON ausgehend etablierte sich der Terminus dann in der Ethnologie, wozu die kommentierte Ausgabe des Wakdjunkaga-Zyklus der Winnebago-Indianer von JUNG, KERÉNYI und RADIN¹¹⁸ maßgeblich beigetragen hat. Wie RADIN in seinem Vorwort feststellt, ist das zentrale Merkmal des Tricksters seine Ambivalenz, die sich in krassen Gegensätzen wie Schöpfung und Zerstörung, Betrug und Betrogenwerden, Gut und Böse zeigen kann, aber nicht muss.¹¹⁹ Vielmehr zeigt sich die Ambivalenz dieser Figur auch in seinem Dasein als Grenzgänger, der als Beschützer der Schwachen und Bestrafer der Mächtigen auftreten kann. Er ist dabei zugleich destruktive Kraft, indem er den Status quo auflöst, und „altruistischer Heilsbringer, der den Lebewesen bedeutenden Nutzen bringt.“¹²⁰ Ferner zeichnet er sich durch verwirrende Handlungen, Wortwitz und groteskes Aussehen aus.¹²¹

Nicht nur diese Eigenschaften, die sich auch in der Darstellung Aesops in der *Vita* in dessen geradezu übertriebener Hässlichkeit und seiner gewitzten Eloquenz sowie seinen Streichen zeigt, die er als Sklave seinen Herren spielt, sondern auch seine sexuelle Potenz,¹²² die im krassen Gegensatz zu seiner sozialen und körperlichen

115 Siehe HOLZBERG (1992) 71. Die vier Fabeln erzählt Aesop in Kap. 133, 135–139, 140 und 141, bevor er sich in Kap. 142 von der Klippe stürzt.

116 So auch WHEATLEY (2000) 22–24 und KURKE (2011) 11.

117 BRINTON verwendet den Begriff in seiner Monographie *The Myths of the New World: a Treatise on the Symbolism and Mythology of the Red Race of America* (New York 1868) nicht, so dass dieser Text nicht – wie vielfach behauptet wird – die erste Belegstelle des Begriffs ist. Stattdessen prägt BRINTON den Begriff 1885 in BRINTON, D. G. „The Hero-God of the Algonkins as a Cheat and Liar“, in: Ders. (Hrsg.) *Essays of the Americanist. Phil.* O.O. 1890. 130–134.

118 JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954).

119 Siehe JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 7.

120 GEIDER (2010) 914.

121 Siehe GEIDER (2010) 914.

122 Auch der Trickster ist häufig mit einem großen Phallus und entsprechender Potenz ausgestattet. Vgl. JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 120, GEIDER (2010) 913 und WITTCHOW (2005) 73.

Unzulänglichkeit steht. Dies wird anschaulich erzählt in der *Vita*,¹²³ wenn Aesop im Tausch gegen einen Mantel (schon darin zeigt sich dessen soziale Schwächeposition) seiner Herrin verspricht, zehn Mal mit ihr Geschlechtsverkehr zu haben – und es mit einer kleinen Einschränkung auch schafft.¹²⁴

Die Ambivalenz zwischen Stärke und Schwäche des Tricksters ist jedoch am stärksten ausgeprägt in seinem schillernden Status zwischen Menschlichkeit (häufig auch einer animalischen Identität, wie sie sich bei Aesop z. B. in seiner Stummheit andeutet)¹²⁵ und Göttlichkeit, der sich ebenfalls bei Aesop wiederfindet.¹²⁶ Dies wird insbesondere manifest im Tode Aesops, der den Weisen zwischen Erfolg und Niederlage, göttlicher Erhöhung und weltlicher Erniedrigung zeigt und das ambivalente Wesen des Tricksters Aesop zwischen den Extremen der sozialen Randstellung und des quasi göttlichen Ruhmes verdeutlicht. Gerade im Tode Aesops werden so pointiert die Widersprüchlichkeiten des weisen Narren abgebildet, die sein Wesen ausmachen.

Aesop in den *fabulae Aesopiae* – Gattungsgründer und Erfinder des Stoffes

Aesop taucht in den Fabeln des ersten Buches insgesamt viermal auf (1,2; 1,3; 1,6; 1,10). Er ist dabei jedoch nie Protagonist der Fabeln, sondern tritt lediglich als Erzähler auf oder wird als stofflicher Urheber genannt. In Buch eins wird dabei in zwei Fällen lediglich darauf verwiesen, dass die Fabeln eigentlich von Aesop seien (vgl. *Aesopus nobis hoc exemplum prodidit*, 1,3,3; *hoc attestatur brevis Aesopi fabula*, 1,10,3). In den anderen beiden Fabeln ist Aesop stärker eingebunden: In 1,2 erzählt er den athenischen Bürgern die Fabel von den Fröschen, die einen König verlangen (*cum tristem servitutum flerent Attici* / [...] *Aesopus talem tum fabellam rettulit*, 1,2,6/9), in 1,6 nimmt er die Hochzeit eines Diebes zum Anlass, die Fabel von der Hochzeit des Sonnengottes zu erzählen. Zwar ist Aesop in den letztgenannten Fällen Teil der vorangestellten Kontextualisierung der Fabel und damit nicht mehr nur ‚außerzeitlicher‘ Urheber der Fabel, aber er ist mehr als ein Erzähler denn als eine handelnde, im engen Sinne intradiegetische Figur zu sehen. Dies zeigt sich bereits in der Tatsache, dass er lediglich Teil des Promythions, doch nicht der Fabel selbst ist. In Buch zwei tritt Aesop zwar nur ein Mal auf, nämlich in der Fabel 2,3 – nun allerdings ist er strukturell Teil der Fabel und nicht mehr nur übergeordneter Erzähler.¹²⁷ Zwischen den Büchern eins und

¹²³ Die folgende Geschichte fehlt in der Handschrift G, ist aber auf einem Papyrus (*P.Oxy.* 3331) erhalten. Siehe WINKLER (1985) 281. Die Geschichte befand sich wohl in Kapitel 75 der *Vita*. Siehe HOLZBERG (1992) 53.

¹²⁴ Siehe dazu WINKLER (1985) 281.

¹²⁵ Siehe FINKELPEARL (2006) 43.

¹²⁶ Siehe KOEPPING (1984) 198.

¹²⁷ Über die Quantität der Auftritte Aesops lässt sich freilich keine gesicherte Aussage treffen, da Buch zwei mit acht Fabeln sicher nicht vollständig ist.

zwei ist also mit Blick auf die Figur Aesops ein qualitativer Sprung auszumachen.¹²⁸ Diese einzige Fabel des zweiten Buches, in der Aesop auftaucht, soll daher kurz untersucht werden, denn sie stellt die Schnittstelle dar zwischen der Funktion Aesops im ersten Buch, wo er als Archeget und dabei zuvorderst als stofflicher Ursprung fungiert, und dem dritten Buch, wo er in mehreren Fabeln nicht nur als Figur, sondern als integraler Bestandteil eines interfiguralen Gefüges auftritt, das eine zentrale Funktion in Phaedrus' Selbstinszenierung erfüllt. In der folgenden Fabel 2,3 ist Aesop zwar handelnde Figur, die auf eine Weise konturiert ist, dass sie Wesensmerkmale Aesops, die mit den oben genannten Eigenschaften kongruieren, aufweist – allerdings ohne dass der Fabel eine poetologische Dimension zu eigen wäre, die auf eine auktoriale Qualität Aesops hindeuten würde. Insofern unterscheidet sich die folgende Fabel gerade in der für den Zugang dieser Arbeit entscheidenden Hinsicht stark von denen des dritten Buches und soll daher lediglich einer kurzen Untersuchung unterzogen werden.

4.1 Aesop erscheint aus dem Nichts und hilft in Lebensfragen (2,3)

Die einfach strukturierte Fabel besteht aus zwei Teilen und einem Epimythion. Im ersten Teil wird die *actio* beschrieben: Der Akteur der Fabel, ein Mann, der von einem Hund gebissen wurde, wirft dem Hund ein in Blut getränktes Stück Brot zu, um damit seine Wunde zu heilen (2,3,1–3). Diese Art des Heilmittels hat seinen Ursprung womöglich in einem Aberglauben bzw. einer magischen Praxis.¹²⁹ Der Clou an dieser Art der Wundheilung war wohl, dass das Brot mit Blut aus der eigenen Wunde dem Tier verabreicht wurde, damit das 'Übel' zum Urheber zurückkehre.¹³⁰ Das Zweifelhafte an einem solchen medizinischen Umgang mit einem Hundebiss wird offenbar von Aesop gesehen, der sogleich mahnend davon abrät, damit andere Hunde nicht den Eindruck gewöhnen, sie würden für ihre Bisse belohnt (4f.).

Das Epimythion (7) bringt die Mahnung Aesops schließlich in allgemeingültige Form: *Successus improborum plures allicit* („Erfolg von Übeltätern lockt weitere an“) und lässt die persönliche Kritik Aesops zu einer anwendbaren Paränese werden. Diese schmälert dabei nicht den religionskritischen¹³¹ Impetus des Gedichts, der sich auf die irrationale Behandlungsmethode der Bisswunde bezieht. Schließlich stellt Aesop die Handlung des Mannes in ihrer ganzen Irrationalität dar, indem er ihm die rationale Konsequenz ausmalt. Diese Kritik einer abergläubischen Praxis ist zwar bemerkenswert, doch für diese Untersuchung sind die Umstände des Auftretens der Aesopfigur

¹²⁸ Auch SCHÖNBERGER (1975) 170 kommentiert: „Eine Fabel wird über Aisopos erzählt (Phaedrus erzählt also nicht nur Fabeln von, sondern auch über Aisopos)“.

¹²⁹ Siehe OBERG (2000) 98 f.

¹³⁰ Siehe SCHÖNBERGER (1975) 170. Ebenso OBERG (2000) 99.

¹³¹ Der Begriff der Religion ist hier sehr weit gefasst und schließt auch magische Praktiken mit ein.

ungemein wichtiger, denn sie deuten eine Eigenschaft der Aesopfigur an, die für die Untersuchungen der Aesopfabeln im dritten Buch relevant wird.

So wird der Auftritt Aesops, dessen Rede den zweiten Teil des Gedichtes, die *reactio*, bildet, ganz der *brevitas* der Gattung entsprechend weder eingeleitet noch motiviert. Stattdessen ist Aesop plötzlich da, um das Verhalten des Mannes zu kritisieren.¹³² In diesem unvermittelten Auftreten Aesops wird bereits dessen Status zwischen handelnder Figur und personifizierter Paränese sichtbar. So muss das Auftreten des Weisen nicht erklärt werden, sondern wird allein dadurch gerechtfertigt, dass die Situation der Fabel sein Erscheinen erfordert, nicht durch eine plausible Erklärung innerhalb der fiktiven Welt. Aesops Auftritt ist also mehr eine literarische Notwendigkeit, als dass er sich logisch erklären lässt. Dieser Status der Aesopfigur, der auf der Grenze zwischen literarisch-mythischer Gestalt und Figur alltäglicher Lebenswelt anzusiedeln ist, wird noch stärker konturiert in den Aesopfabeln des dritten Buches.

Die neue Qualität der Aesopfigur im dritten Buch

Hier erreichen die Auftritte Aesops nun ein neues figurales Niveau: In den vier Fabeln, in denen Aesop als Figur im dritten Buch in Erscheinung tritt (3,3; 3,5; 3,14; 3,19), ist er sämtlich Teil der Handlung – entweder agiert er dabei selbst oder ist Ziel der Aktionen anderer Personen. Der vorläufige Höhepunkt des phaedrianischen Selbstwertes im Prolog des dritten Buches fällt darin zusammen mit der Aufwertung von Aesop als Figur. Während die Rolle Aesops in den programmatischen Rahmenpassagen in den Hintergrund tritt, scheint Aesop als Figur neues Potenzial zu entfalten.¹³³ Die Untersuchung dieses Potenzials soll im Folgenden unternommen werden. Hinsichtlich der Frage, ob bzw. in welcher Form sich diese Entwicklung in den Büchern vier und fünf fortgesetzt hat, lässt sich nur spekulieren. In Buch vier ist Aesop höchstwahrscheinlich als Figur weniger präsent gewesen als in Buch drei, da Buch vier mit 26 Fabeln gut erhalten zu sein scheint und Aesop als Akteur kaum in Erscheinung tritt.¹³⁴ In Buch fünf taucht er gar nicht als Figur auf – allerdings sind lediglich zehn Fabeln dieses Buches erhalten, das damit ähnlich wie Buch zwei wohl kaum vollständig ist. In der Appendix von Perotti ist Aesop äußerst präsent. Um nun die Frage nach der – zualterererst rein quantitativen – Präsenz von Aesop als Figur v. a. in den Büchern zwei und

¹³² Ähnlich überraschend sind Aesops Auftritte in 4,5, wo Aesop die richtige Umsetzung eines Testaments erwirkt, und 3,3, wo er plötzlich dasteht, um das Rätsel der menschenköpfigen Lämmer zu lösen (siehe dazu Kapitel 4.4). Ein weiterer Konnex zu dieser Fabel besteht im religionskritischen Moment, das dort auf die Opferpraxis abzielt.

¹³³ NØJGAARD (1967) 162 bemerkt, dass im dritten Buch Anekdoten, insbesondere aesopische, vermehrt auftreten.

¹³⁴ In 4,7 (vgl. dazu Kapitel 5.3) ist Aesop keine handelnde Figur im engeren Sinne, sondern zuvorderst Stellvertreter für die Gattung, während er in 4,18 als *inventor* des Gedichts erwähnt wird. 4,22 (vgl. dazu Anm. 83) bietet ebenfalls Aesop nicht eigentlich als Figur, sondern in seiner Rolle als griechischer Vorgänger von Phaedrus und *primus inventor*, also Gattungsgründer. Mit Blick auf die interfigurale Qualität Aesops ist lediglich Fabel 4,5 bemerkenswert, wo er als handelnde Figur auftritt.

fünf beantworten zu können, müsste man zunächst klären, wo die Fabeln der Appendix ursprünglich im Werk verortet waren. Überlegungen in diese Richtung müssen allerdings wiederum spekulativ bleiben.

Bevor die poetologischen Fabeln 3,3, 3,14 und 3,19 untersucht werden, soll zunächst ein kurzer Blick auf die Fabel 3,5 geworfen werden, denn in dem Gedicht zeigt sich das oben beschriebene neue Potenzial von Aesop als Akteur, ohne ihn jedoch in einer Weise poetologisch aufzuladen, wie es die anderen Fabeln im dritten Buch leisten, in denen er auftritt. Insofern kommt der Fabel 3,5 im Rahmen dieser Untersuchung eine interpretatorische Übergangsrolle zu.

4.2 Aesop und der Steineschmeißer (3,5)¹³⁵

Aesopus et petulans.

*Successus ad perniciem multos devocat.
Aesopo quidam petulans lapidem impegerat.
„Tanto“ inquit „melior!“ Assem deinde illi dedit,
sic prosecutus: „Plus non habeo mehercules,
sed unde accipere possis monstrabo tibi. 5
Venit ecce dives et potens: huic similiter
impinge lapidem et dignum accipies praemium.“
Persuasus ille fecit quod monitus fuit;
sed spes fefellit impudentem audaciam:
Comprehensus namque poenas persolvit cruce. 10*

Aesop und der Freche

Erfolg lockt viele ins Verderben.
Den Aesop hatte ein Frecher mit einem Stein beworfen.
„Auf ein Neues“, sagte dieser, gab ihm darauf einen As
und rief hinterher: „Mehr habe ich – beim Herkules – nicht,
aber ich werde dir zeigen, woher du es bekommen kannst. 5
Sieh, dort kommt ein mächtiger Reicher: Bewirf diesen auf gleiche Weise
mit einem Stein und du wirst würdigen Lohn erhalten.“
Jener ließ sich überzeugen und tat, wie man ihm nahegelegt hatte;
aber die Hoffnung täuschte seinen unüberlegten Überdruß:
Er wurde ergriffen und büßte die Strafe am Kreuze ab. 10

Das Promythion der Fabel zeigt gleich die thematische Nähe zur Fabel 2,3: Wieder geht es darum, wozu Erfolg die Menschen verleiten kann. Hier wird der *successus* zur Quelle

¹³⁵ PERRY (1965) lxxxvf., insbes. Anm. 1 hält diese Fabel für eine derjenigen, die von Phaedrus erfunden worden sind. OBERG (1996b) 150f. sieht v.a. in dem Trick Aesops einen Ausdruck der Unfähigkeit der Unterschicht, Rechtsmittel anzuwenden. Ebenso werde der Täter, der *petulans*, der Unterschicht zugeordnet, dessen harte Bestrafung ihren Grund in dessen sozialem Hintergrund habe.

des Unheils für denjenigen, der ihn hat. Dass Aesop in dem Gedicht eine größere Rolle als noch in den Fabeln des zweiten Buches spielt, wird bereits daran ersichtlich, dass sein Name die Verserststellung innehat. Dennoch ist Aesop nicht eigentlich Handelnder, sondern der namenlose *quidam*, der Aesop mit einem Stein bewirft (2). Auf diese *expositio* folgt die unerwartete *actio* Aesops, der die Schmähung nicht nur erträgt, sondern den Mann sogar lobt und für sein Unrecht belohnt (3 f.). So sorgt Aesop dafür, dass die unverschämte Tat des Mannes zum *successus* wird, und macht ihm Hoffnung auf weitere Erfolge bei reicheren Menschen, die ihn für die gleiche Tat noch großzügiger belohnen könnten (5–7). Am Ende (10) erweist sich die von Aesop versprochene „Belohnung“ als Euphemismus für die harte Strafe des Kreuzigungstodes.

Die Fabel stellt vor allem soziale und intellektuelle Differenzen zwischen den Figuren heraus: Aesop ist arm. Entsprechend gering fällt mit einem As die ‚Bezahlung‘ für den Steinwurf aus. Zur mythischen Figur Aesops passt das und wir dürfen annehmen, dass er die Wahrheit sagt, wenn er behauptet, nicht mehr zu haben (4). Intellektuell ist Aesop dem namenlosen Steineschmeißer allerdings hoch überlegen, was sich schon darin zeigt, dass dieser keinerlei Misstrauen gegenüber dem aesopischen Erwerbstipp hegt, sondern den mächtigen Reichen, den *dives et potens*, in der Hoffnung auf großen Gewinn auch mit einem Stein bewirft (8).

Die Fabel leistet dadurch mehreres. Zum einen führt sie den unterschiedlichen gesellschaftlich-rechtlichen Status Aesops, eines Vertreters der Unterschicht, und des Reichen vor. Während das Vergehen an Aesop straflos bleibt, empfängt der Mann für die gleiche Tat am Reichen eine hohe Strafe.¹³⁶ Zum anderen kritisiert die Fabel den Materialismus des Mannes, der durch seine Gewinnsucht am Kreuze endet, und stellt im Gegensatz dazu die Armut Aesops als positive Eigenschaft dar. Aesop trachtet nicht danach, seinen Besitz zu vermehren, sondern nutzt das Wenige, was er hat, um dem Mann seine eigene Geldgier, die ihn zu seinem Fehlverhalten antreibt, vor Augen zu führen.¹³⁷

Diese Kritik am Reichtum bzw. das Lob eines ärmlichen Lebensstiles passt als kynisches Thema auch zur Figur Aesops, der ja mit der kynischen Tradition eng verbunden ist.¹³⁸ Auch die Gelassenheit, mit der Aesop den Steinwurf erträgt, erinnert an ein kynisches Ideal, das Diogenes Laertius Antisthenes, dem Begründer der kynischen Schule, in den Mund legt. Dieser fordert, man solle Beschimpfungen tapferer erdul-

136 Die Kreuzigung war eine Todesstrafe, die ursprünglich als *servile supplicium* für Sklaven bestimmt war und später auf freie Bürger ausgeweitet wurde. Es lässt sich nicht ohne weiteres klären, welches Vergehens sich der Mann schuldig gemacht hat. Wahrscheinlich ist, dass ihm sein Verhalten als Straßenraub ausgelegt wird – schließlich tut er dem Reichen Gewalt an und verlangt von ihm Geld. So anscheinend ADRADOS (2000) 163–166, der den Steineschmeißer als Dieb bezeichnet. Zur Strafe der Kreuzigung siehe REIN (1962) 913.

137 Vgl. auch dazu ADRADOS (2000) 163.

138 Auch ADRADOS (2000) 162f. attestiert dem Gedicht „Cynic character“, den er an eben diesem Thema festmacht. Genauer zur Verbindung von Aesop und kynischer Philosophie siehe Kapitel 4.5 dieser Untersuchung, wo Fabel 3,19 in den Blick genommen wird.

den, als wenn man mit Steinen beworfen würde.¹³⁹ Die Episode um Aesop überträgt diese Forderung ins Extrem: Der Weise wird nicht durch Schmähungen wie mit Steinen gescholten, er hat wirkliche Steine zu ertragen. So führt Phaedrus dem Leser mit dem beispielhaften Verhalten Aesops nicht nur vor, wie das kynische Ideal in Extremfällen umgesetzt werden kann, sondern lässt den Übeltäter in der Konsequenz eine harte Strafe erfahren.

Aesop ist in dieser Fabel also nicht mehr nur Sprecher oder Urheber des Stoffes, sondern er ist Protagonist einer anekdotischen Erzählung, die ihn als Figur stärker konturiert, als es in den früheren phaedrianischen Fabeln der Fall ist. Nicht nur wird das Verhalten des Weisen den Idealen einer philosophischen Richtung angenähert, sondern er wird selbst zum *exemplum* eines Ideals. Damit ist in einfacher Form eine Eigenschaft Aesops in dem Gedicht angelegt, deren Funktion auf poetologischer Ebene in den folgenden Untersuchungen im Zentrum stehen wird: Wie Aesop hier zur Personifikation einer moral-philosophischen Forderung wird, so wird er in den weiteren Gedichten als Verkörperung eines poetischen Ideals und selbstinszenatorischer Referenzpunkt des auktorialen Ichs dargestellt. Im Hinblick auf diese Funktion der Aesopfigur werden im Folgenden alle weiteren Fabeln des dritten Buches untersucht, in denen Aesop auftaucht. Grundsätzlich entspricht die Reihenfolge dabei der Folge der Gedichte bei GUAGLIANONE (1969). Lediglich die Untersuchung der Fabel 3,14 wird vorgezogen, weil die poetologische Dimension dieses Gedichtes stark ausgeprägt ist (und in ihm zudem bereits glaubhaft von GÄRTNER [2011c] und CARLSON [2011] nachgewiesen werden konnte). Vor dem Hintergrund der Darstellung Aesops und der poetologischen Dimension dieser Figur in Fabel 3,14 erschließen sich die folgenden Gedichte, in denen die Rolle Aesops und die poetologische Ebene seiner Figur an der Textoberfläche weniger deutlich sind, leichter. Dieses metapoetische Moment deutet sich in 3,14 schon darin an, dass in dem Gedicht die Lösung eines interpretativen Rätsels thematisiert wird, das Aesop als poetologische Schlüsselfigur einem Athener auf offener Straße stellt. Es handelt sich bei Fabel 3,14 also – nicht ausschließlich, aber auch – um ein Gedicht über das Verstehen einer Fabel.

¹³⁹ Siehe Diog. Laert. 6,7: παρεκελεύετό τε κακῶς ἀκούοντας καρτερεῖν μᾶλλον ἢ εἰ λίθοις τις βάλλοιτο.

4.3 Aus Spaß wird Ernst... (3,14)¹⁴⁰

De lusu et severitate

*Puerorum in turba quidam ludentem Atticus
Aesopum nucibus cum vidisset, restitit
et quasi delirum risit. Quod sensit simul
derisor potius quam deridendus senex,
arcum retensum posuit in media via: 5
„Heus!“ inquit sapiens, „expedi quid fecerim.“
Concurrit populus. Ille se torquet diu
nec quaestionis positae causam intellegit.
Novissime succumbit. Tum victor sophus:
„Cito rumpes arcum semper si tensus habueris; 10
at si laxaris, cum voles erit utilis.
Sic lusus animo debent aliquando dari,
ad cogitandum melior ut redeat tibi.“*

Über Spiel und Ernst

Als ein Athener in einer Gruppe Knaben
den Aesop mit Nüssen spielen gesehen hatte, blieb er stehen
und lachte ihn aus wie einen Verrückten. Sobald der Alte
– mehr Spötter als das Ziel des Spottes – dies bemerkte,
legte er einen entspannten Bogen mitten auf den Weg 5
und sagte: „Hey, du Weiser! Erkläre, was ich getan habe!“
Das Volk kommt zusammen. Jener quält sich lange,
aber versteht den Grund der ihm gestellten Frage nicht.
Schließlich gibt er auf. Da sagt der siegreiche Weise:
„Schnell wirst du den Bogen zerbrechen, wenn du ihn immer gespannt hältst; 10
doch wenn du ihn gelockert hast, wird er dir nützlich sein, wenn du es willst.
So müssen dem Geist bisweilen Spiele gegeben werden,
damit er dir zum Denken besser zur Verfügung steht.“

Der das Gedicht bestimmende Gegensatz und daraus resultierende Konflikt zwischen Aesop und dem Athener deutet sich bereits in Vers 1 der Fabel an, wo *puerorum in turba* und *Atticus* sich an Versanfang und -ende gegenüberstehen und so die größtmögliche Distanz der spielenden Jungen zu dem gebildeten Mann aus Attika veranschaulichen. In unmittelbarer Nähe zu *Atticus* findet sich bereits das Participium coniunctum zu *Aesopum*, nämlich *ludentem*, dessen schroffer semantischer Gegensatz zu *Atticus*

¹⁴⁰ Grundlegend zu dieser Fabel sind GÄRTNER (2011c) und CARLSON (2011), die die poetologische Ebene erläutern. Vorher machen schon THIELE (1906) 584 f. und HAUSRATH (1936), insbes. 87 einige Bemerkungen zu kynischen Vorlagen und Einflüssen. Ebenso ALFONSI (1964) 28 f., der außerdem auf die Bogenmetapher eingeht. Eine kurze Interpretation bietet auch KETELAARS (2004) 261 f. RENDA (2012a) 54 sieht Aesop in dieser Fabel v. a. als Personifizierung kynisch-stoischer Philosophie und deutet dabei einen Zusammenhang zu Horazens satirischem Werk an, ohne jedoch konkreten intertextuellen Zusammenhängen nachzuspüren.

durch die räumliche Nähe besonders auffällig ist. In Vers 2 wird nun Aesop erwähnt und mit ihm das Spielzeug seiner Wahl, die Nüsse. Der Ausgangskonflikt der Fabel, der sich in der Wortstellung andeutet, ist banal: Ein Gebildeter aus Athen bzw. ein attischer Redner¹⁴¹ – man denke an Athen als Zentrum der Philosophie und damit der Weisheit – mokiert sich über das kindliche Verhalten Aesops. Angesichts der anzunehmenden Bildung des Atheners ist gerade das Spiel mit Nüssen der größtmögliche Gegensatz: Die Nuss ist nicht nur ein typisches Kinderspielzeug, sondern ist ferner Symbol für Wertlosigkeit.¹⁴² Da verwundert das Attribut, mit dem Aesop indirekt von dem Athener versehen wird, nicht mehr: Aesop wirkt auf den Mann wie ein Verrückter (*quasi delirum risit*, 3), denn er beschäftigt sich mit einem Gegenstand, der im konkreten – als Kinderspielzeug – sowie im übertragenen Sinne – als Symbol für Wertlosigkeit – für einen Gelehrten und Erwachsenen unangemessen erscheinen muss.¹⁴³ In dem für Phaedrus typischen antithetischen Stil wird Aesop nun, nachdem er bemerkt hat, dass er verlacht wird, in Vers 4 charakterisiert und ein Gegensatz zu dem Urteil des Atheners gebildet: *derisor* und *senex* umrahmen *potius quam deridendus* und stellen so Außenwirkung und tatsächliche Beschaffenheit Aesops anschaulich gegenüber.¹⁴⁴

Aesop begegnet dem Spott des Atheners daraufhin mit einer geradezu unerhörten Begebenheit, wenn er ‚aus dem Nichts‘ einen entspannten Bogen hervorholt und ihn auf die Straße legt (*arcum retensum posuit in media via*, 5). Auffällig ist hierbei, mit welcher Selbstverständlichkeit Aesop beim Spiel auf der Straße einen Gegenstand hervorholt, der in keiner Weise zu dem Szenario passen will. Die Frage, warum diese Begebenheit, die in einem kurzen Nebensatz hätte erklärt werden können, nicht nur gänzlich unkommentiert bleibt, sondern der Bogen sogar mit größtmöglichem Effekt Vers 5 einleitet, soll vorerst hintangestellt werden, da sie m. E. eng an die Darstellung Aesops gekoppelt ist.

Dieser beweist sogleich seine Fähigkeiten als *derisor*, indem er den Athener *sapiens* nennt und ihm aufträgt, er solle erklären, was er gemacht habe (6). Der Athener ist nun ähnlich verwirrt wie der Leser; allerdings nicht ob der Tatsache, dass Aesop einen Bogen mit sich herumträgt, sondern weil er die Ursache der Handlung Aesops, die *causa*, nicht ergründen kann. Er versteht immerhin sofort, dass Aesop von ihm etwas anderes als eine banale Beobachtung fordert. Nach langer Überlegung gibt er schließlich in den Versen 7–9 auf. Nachdem er siegreich aus dem Konflikt hervorge-

141 Entsprechend OLD s.v. *atticus* 2.

142 Vgl. ThLL s.v. *nux* 1d, entsprechend Plaut. *Mil.* 316 und Hor. *sat.* 2,5,36.

143 Dazu auch GÄRTNER (2011c) 296.

144 Darüber hinaus ist *derisor* ein Alternativausdruck zu *scurra* und bezeichnet einen Unterhaltungskünstler, der u. a. auf Märkten und Straßen auftrat (siehe SCHÄFER, A. „Unterhaltungskünstler“, DNP 12/1 [2002] 1005). Zudem weist die Szene des spielenden Aesop Ähnlichkeit zu Plaut. *Curc.* 296 (*tum isti qui ludunt datatim servi scurrarum in via*), wo die Sklaven der *scurrae* auf der Straße Ball spielen. Vgl. dazu CORBETT (1986) 57. Des Weiteren ließe sich ein Zusammenhang zwischen dieser Fabel und Phaedr. 5,5 denken, wo ein *scurra* und ein *rusticus* als auktorial aufgeladene Figuren ein bestimmtes Künstlerbild transportieren und damit ähnliche poetologische Qualitäten wie Aesop aufweisen. Vgl. zu dieser Fabel Kapitel 5.7 dieser Untersuchung.

treten ist, wird Aesop nun mit dem Attribut *sophus* versehen (9). Damit wird Aesop in ein Verhältnis zu zwei Vergleichspunkten gesetzt: Auf extreme Weise werden bei ihm Außenwirkung (*delirum*, 3) und tatsächliche Qualität (*sophus*, 9) kontrastiert und so die mit der Figur Aesops eng verbundene Diskrepanz zwischen äußerem Schein und tatsächlicher Weisheit herausgestellt.¹⁴⁵ Als *victor* ist Aesop auch dem Athener überlegen, dessen scheinbare Weisheit (hier zeigt sich nun die Ironie der Anrede als *sapiens*) von dem ‚echten‘ Weisen Aesop aufgedeckt wird.

Schließlich gibt Aesop des Rätsels Lösung: Ein Bogen, der immer gespannt ist, wird schnell brechen, aber wenn er entspannt ist, wird er bei Bedarf umso nützlicher sein (10 f.). So verhalte es sich auch mit dem menschlichen Geist, der mit Spielen abgelenkt werden müsse, um zum Denken zur Verfügung zu stehen (*sic lusus animo debent aliquando dari, / ad cogitandum melior ut redeat tibi*, 12 f.), erklärt Aesop und deutet den entspannten Bogen dadurch nachträglich als Metapher für sein Verhalten. Die Analogie von Bogen und menschlichem Geist ist ein in der Antike gängiges Bild, der Gebrauch geradezu sprichwörtlich. So ist *arcus* bzw. τόξον in ähnlicher Bedeutung bereits bei Herodot belegt, findet sich auch bei Cicero, Horaz und Pseudo-Seneca, später dann auch bei Plutarch.¹⁴⁶

In der für das Bogenmotiv zentralen Belegstelle Herodot 2,173 geht der ägyptische Pharao Amasis vormittags mit Eifer den Regierungsgeschäften nach, bevor er den Rest des Tages zechend bei Scherz und Spiel verbringt.¹⁴⁷ Er erklärt sein ungehörliches Verhalten dann, indem er darauf hinweist, dass Bogenschützen ihre Waffen entspannten, damit sie im Ernstfall nicht brächen.¹⁴⁸ In diesen geistesgeschichtlichen Kontext ist auch eine Passage der *Nikomachischen Ethik* von Aristoteles einzuordnen, wo dieser die Notwendigkeit des Spiels hervorhebt, um erholt ernsthaften Betätigungen nachgehen zu können:

145 Zum Aussehen Aesops siehe die *Vita Aesopi* fr. 22,1 (PERRY): „mit vorstehendem Kopf, verstümmelt, krummbeinig, mit einem zu kurzen Arm, schielend“ und mehr ähnlicher Art (προκέφαλος, [...] κολοβός, βλαισός, γαλιάγκων, στρεβλός). In der Kombination von Hässlichkeit und Weisheit hat Aesop einiges mit Sokrates gemein, der in Plat. *symp.* 215a–215b mit Silensfiguren verglichen wird, in deren hässlicher Hülle sich ein Götterbild verbirgt. Vgl. dazu ZANKER (1995) 45. Sokrates taucht zudem in 3,9 (und in *app.* 27) als Fabelfigur auf, wo Phaedrus proklamiert, er würde „dessen Tod nicht fliehen, wenn er dessen Ruhm erlange.“ Auch Sokrates scheint Phaedrus also als selbstinszenatorischer Referenzpunkt zu dienen, wenn auch in geringerem Umfang als Aesop. Grundsätzliches zur Figur Aesops siehe in der Einleitung von Kapitel 4 dieser Untersuchung.

146 Cic. *Cato* 37 und Hor. *carm.* 2,10,19 sowie *ars* 350; In Ps. Sen. *mor.* 138 wird ebenfalls der Bogen mit dem menschlichen Verstand verglichen, allerdings wird inhaltlich das Gegenteil der obigen Fabel proklamiert, wenn es heißt: *Arcum intentio frangit, animum remissio*. Außerdem Plut. *an seni sit gerenda res publica* 66; 792C.

147 Siehe KETELAARS (2004) 262 und GÄRTNER (2011c) 300.

148 Hdt. 2,173: Τὰ τόξα οἱ ἐκτιμῆνοι, ἐπεὰν μὲν δέωνται χρᾶσθαι, ἐντανύουσι, ἐπεὰν δὲ χρήσωνται, ἐκλύουσι. εἰ γὰρ δὴ τὸν πάντα χρόνον ἐντεταμένα εἴη, ἐκραγεῖν ἂν, ὥστε δὴ καὶ ἀνθρώπου κατὰστασις: εἰ ἐθέλοι κατεσπουδάσθαι αἰεὶ μὴδὲ ἐς παιγνίην τὸ μέρος ἑωυτὸν ἀνέναι, λάθοι ἂν ἤτοι μανεῖς ἢ ὁ γε ἀπόπληκτος γενόμενος. τὰ ἐγὼ ἐπιστάμενος μέρος ἐκατέρῳ νέμω. Vgl. dazu ferner MÜLLER (1999) 173 f.

Ernst und Mühe jedoch auf ein Spiel zu verschwenden erscheint reichlich töricht und kindlich. Wenn das Spiel dem Ernst dient, mit Anacharsis [hier übersetzt GOHLKE aus mir unerfindlichen Gründen „Anaxagoras“, Anm. d. Verf.] zu reden, dann ist es in Ordnung, weil es dann wie Entspannung wirkt und wir eine solche brauchen, sofern wir nicht andauernd tätig sein können.¹⁴⁹

Nicht nur das Verhältnis von Spaß und Ernst, Spiel und Arbeit, sondern auch die Bogenmetapher im Speziellen steht in dieser Tradition. So ist im spätantiken *Gnomologium Vaticanum* eine Anekdote¹⁵⁰ des skythischen Weisen Anacharsis überliefert, auf die sich Aristoteles hier beziehen mag (und die möglicherweise auch mit der Amasisgeschichte bei Herodot zusammenhängt):¹⁵¹

Als derselbe [Anacharsis] einmal Würfel spielte und man ihm zum Vorwurf machte, daß er sich vergnüge, sagte er: „Wie der Bogen, der fortwährend gespannt ist, reißt, wenn man ihn aber entspannt, in einem guten Verwendungszustand bleibt, bis man ihn im Leben braucht, so erschläft auch der Verstand, der immer auf dasselbe gerichtet verharret.“¹⁵²

Gerade das spätantike Zeugnis des Apophthegmas hat ausgesprochen starke Ähnlichkeiten mit der Fabel 3,14 bei Phaedrus. So wird auch Anacharsis beim Würfelspiel (bei Phaedrus sind es Nüsse) für seine vergnügliche Tätigkeit kritisiert, woraufhin dieser mit der Bogenmetapher antwortet. Auch darüber hinaus gibt es einige Verbindungen zwischen Aesop und Anacharsis. Beide werden zu den Sieben Weisen gezählt, deren Lehren die Kyniker sich zu Nutze gemacht haben.¹⁵³ Ferner werden

149 Aristot. *eth. Nic.* 10,6,1176b30–35: σπουδάζειν δὲ καὶ πονεῖν παιδιᾶς χάριν ἡλίθιον φαίνεται καὶ λῖαν παιδικίον. παίζειν δ' ὅπως σπουδάζῃ, κατ' Ἀνάχαρσιν, ὁρθῶς ἔχειν δοκεῖ ἀναπαύσει γὰρ ἔοικεν ἡ παιδία, ἀδυνατοῦντες δὲ συνεχῶς πονεῖν ἀναπαύσεως δέονται. Oben zitiert in der Übersetzung von GOHLKE (1956). Zur Übersetzung mit „Anacharsis“ – und nicht „Anaxagoras“, wie bei GOHLKE zu finden – vgl. z.B. GIGON ad loc. in NICKEL (2007). Die fehlende Eigenständigkeit des Spiels, das seine Legitimation nur im Fördern ernsthafter Betätigungen findet, ist wohl eine Gewichtung von Aristoteles. Vgl. dazu MÜLLER (1999) 176.

150 Die Abgrenzung der Begriffe ‚Apophthegma‘, ‚Chrie‘ und ‚Anekdote‘ ist nicht immer einfach, da die Eigenschaften dieser Kleinformen mitunter eine große Schnittmenge aufweisen. Gerade der vorliegende Fall, wo das ursprüngliche Apophthegma in einen situativen Kontext eingebettet ist, ließe sich aus ebendiesem Grund als Chrie bezeichnen, doch gab es auch Apophthegmata mit Kontext. Für Näheres zu den Unterschieden (und der Abgrenzung zur Gnome) siehe den hervorragenden Artikel von STENGER (2006).

151 Siehe dazu MÜLLER (1999) 175 f., der sich gegen die These ausspricht, dass die Anekdote ursprünglich auf Anacharsis zurückgeht und – womöglich durch eine Verwechslung der Namen Amasis und Anacharsis – auf Amasis übertragen wurde. Vgl. dazu KINDSTRAND (1981) 130.

152 *Gnomol. Vat.* 17 (STERNBACH) Die Stelle beginnt im Griechischen mit ὁ αὐτός ἀσπραγαλίζων καὶ ἐπμεθεῖς, διότι παίζει, ἔφη. Zwar geht das Apophthegma möglicherweise zurück auf einen Dialog des Sokrateschülers Antisthenes. Doch das Urteil HAUSRATHS (1936) 87, der meint, hier gehe es um Antisthenes selbst, ist auf eine Fehldeutung des einleitenden ὁ αὐτός zurückzuführen, das sich in *Gnomol. Vat.* 17 auf Anacharsis bezieht. Vgl. dazu MÜLLER (1999) 178 f., insbesondere Anm. 29.

153 Siehe dazu KINDSTRAND (1981) 79 f. So wurden auch Anekdoten von Diogenes auf Aesop übertragen, wie in Fabel 3,19 geschehen. Siehe dazu Kapitel 4.5 dieser Untersuchung.

beide parallelisiert im Prolog des dritten Buches der *fabulae Aesopiae*, wenn Phaedrus seinen Wunsch nach Ruhm damit begründet, dass auch Aesop und Anacharsis sich um so großen Ruhm verdient gemacht hätten.¹⁵⁴

Der Bogen zwischen Immanenz und Transzendenz

Unabhängig von der Frage, ob hier von Phaedrus eine Anacharsisanekdote auf Aesop übertragen wurde, oder ob die Geschichte schon vor Phaedrus mit Aesop in Verbindung gebracht wurde und er den Stoff hier nun in eine Fabel fasst: Die sprichwörtliche Bedeutung vom Bogen als Metapher für den Verstand ist in jedem Fall zu Phaedrus' Zeiten bereits bekannt gewesen.¹⁵⁵ Es ist insofern nicht überraschend, dass es ein Bogen ist, den Aesop hervorholt, denn er ist auch ohne seine nachträgliche Deutung mit passendem metaphorischem Gehalt versehen, der dem argumentativen Ziel Aesops dienlich ist. Im Gegensatz dazu steht die materielle Erscheinung des Bogens, die so überraschend wie unglaublich ist.¹⁵⁶ Die Gegenständlichkeit des Bogens steht in der Tradition der pantomimischen Chrie, die als eine Art Bilderrätsel ebenfalls Teil der kynischen Tradition, aber in Verbindung mit der Bogenmetapher vor Phaedrus nicht belegt ist.¹⁵⁷

Die irritierende Selbstverständlichkeit, mit der Aesop in der Fabel einen Bogen hervorholt, lässt sich schließlich mit dem metaphorischen Gehalt des Bogens erklären, denn seine übertragene Bedeutung ist es, die seine Gegenständlichkeit rechtfertigt. Die – für sich genommen – unglaubliche Erscheinung des Bogens wird über seine Konnotation legitimiert. Beschriebenes Spannungsverhältnis zwischen Schein und Sein, zwischen Oberfläche und Tiefenstruktur, zwischen Denotation und Konnotation ist dabei ein zentrales Motiv dieser Fabel. Sowohl im Bogen als auch in der Figur Aesops berühren sich diese beiden Pole: Aesop wirkt wie ein *delirus* und ist *sophus*, analog dazu ist der Bogen zum einen konkret, liegt er doch *in media via* (5), zum anderen ist er mit geradezu universeller Bedeutung aufgeladen: Die pantomimische Chrie fügt sich nahtlos in das phaedianische Dichtungsprogramm ein.

154 3 prol. 52: *Si Phryx Aesopus potuit, Anacharsis Scythia / aeternam famam condere ingenio suo: Ego, litteratae qui sum propior Graeciae, / cur somno inerti deseram patriae decus?* Die örtliche Nähe zu Athen dient Phaedrus hier argumentativ als Rechtfertigung seines Ruhmes mit Blick auf Aesop und Anacharsis, die mit Phrygien und Skythien nicht nur geographisch weiter entfernt von Athen sind, sondern auch aus Gegenden stammen, die nicht unbedingt mit Bildung assoziiert wurden. Vgl. dazu Kapitel 6.4.2.

155 Vgl. dazu auch GÄRTNER (2011c) 300, THIELE (1906) 584 f., HAUSRATH (1936) 87 und MÜLLER (1989) 234, die meinen, Phaedrus selbst habe die Anekdote auf Aesop übertragen.

156 GÄRTNER (2011c) 297 meint, nach dem Ursprung des Bogens zu fragen, „widerspräche der Logik der Fabeln“, und hat Recht – allerdings lässt sich umgekehrt womöglich eine Aussage über ebendiese Logik der Fabeln treffen, wenn man dieser Frage nachzugehen versucht.

157 Bei den oben zitierten anderen Zeugnissen wird die Metapher des Bogens stets mündlich vorgetragen und nicht tatsächlich ein Bogen vorgeholt. Siehe dazu zusammenfassend KONSTANTAKOS (2010) 278.

Eben diese Doppelbödigkeit lässt sich schließlich auch mit Blick auf die gesamte Fabel nachweisen: Das Epimythion (10–13) scheint eine Aussage über einen generellen Sachverhalt, eine universale Wahrheit, zu treffen („Gönne deinem Geist regelmäßig Ruhe, damit er dir von Nutzen ist, wenn du ihn brauchst“), doch zugleich weist die bestimmte Lexik der Verse auf eine weitere Ebene hin. So solle die Entspannung des Geistes durch *lusus* (12) bewirkt werden, so wie Aesop beim Spielen (*ludentem*, 1) erblickt wird. Dadurch könne der Geist *utilis* (11) sein, gleich dem Bogen. Das Verb *ludere* kann jedoch außerdem auf eine Dichtungstradition des ‚spielerischen Dichtens‘¹⁵⁸ anspielen und wird in dieser Bedeutung häufig auf Liebesdichtung oder Dichtung von vermeintlich geringem Anspruch bezogen.¹⁵⁹ Dass der Begriff auch in den *fabulae Aesopiae* programmatisch ist, deutet folgendes Gedicht an, das ihn in einem explizit metapoetischen Kontext zeigt:

Der Nutzen im Spiel (4,2)

*Ioculare tibi videtur, et sane levi,
dum nihil habemus maius, calamo ludimus.
Sed diligenter intueri has nenias:
Quantam sub titulis utilitatem reperies!
Non semper ea sunt, quae videntur; decipit
frons prima multos; rara mens intellegit
quod interiore condidit cura angulo.
Hoc ne locutus sine mercede existimer,
fabellam adiciam de mustela et muribus.*

5

Dir scheint es spaßig, und wirklich spiele ich,
solange ich nichts Größeres habe, mit leichtem Griffel.
Doch sieh dir diese Nichtigkeiten genau an:
Welchen Nutzen du unter den Überschriften finden wirst!
Die Dinge sind nicht immer, was sie zu sein scheinen. Es täuscht
der äußere Schein viele; selten erkennt ein Geist,
was ich sorgsam im hintersten Winkel verborgen habe.
Damit man nicht von mir glaubt, dass ich ohne Lohn spreche,
will ich die Fabel von dem Wiesel und den Mäusen hinzufügen.

5

Wenn Phaedrus in dieser kurzen programmatischen¹⁶⁰ Passage, die der Fabel vom alten Wiesel und der alten Maus vorgeschaltet ist, den spielerischen Aspekt seiner

¹⁵⁸ Vgl. OLD s.v. *ludo* 8.

¹⁵⁹ Zum Topos spielerischen Dichtens siehe WAGENVOORT (1956) 30–42. Zur poetologischen Verwendung von *ludere* speziell bei Phaedrus siehe GÄRTNER (2007b), nach der Phaedrus’ *lusus* als *l’art pour l’art* ein poetologisches Spiel mit gängigen Dichtungsmotiven ist. Auf Liebesdichtung und vermeintlich anspruchslöse Dichtung bezieht sich der Begriff wohl in Cat. 50,2. Siehe dazu THOMSON (1997) 325. Vgl. außerdem Verg. *ecl.* 1,1 und 6,1, wo das Verb sich auf das Dichten scheinbar anspruchslöser Hirtengedichte bezieht. Siehe dazu außerdem unten Anm. 165.

¹⁶⁰ Dazu mehr in GÄRTNER (2007b) 453–455.

Dichtung betont, so rückt er diese damit gleichsam in die Nähe eines *lusus poeticus*. Das Wort *ludere* hat im dichtungstheoretischen Zusammenhang wiederum verschiedene Implikationen. Zum einen ist Dichtung, die mit dem Aspekt des Spielerischen verknüpft ist, dem Bereich des *otium* zuzuordnen und ist als Tätigkeit mit der Jugend assoziiert.¹⁶¹ Letzterer Aspekt findet deutlich seine Entsprechung im Nussspiel Aesops mit den Knaben. Die Verortung im Bereich des *otium* ist wiederum in Phaedrus' Dichtungsprogramm relevant, denn auch er empfiehlt, ja fordert eben diese Sphäre für die Rezeption seiner Dichtung.¹⁶² Zum anderen impliziert die Verwendung des Verbs *ludere* in diesem Sinn einen Kontrast zwischen der eigenen ‚scherzhaften‘ und anderer ‚ernsthafter‘ Dichtung.¹⁶³ Dieser Gegensatz zwischen *lusus* und *seria* kann dabei auch eine metagenerische Dimension haben, also den Unterschied der einen Gattung von niederem Status im Gegensatz zu anderen, angesehenen Genres hervorheben.¹⁶⁴

In 4,22 betont Phaedrus nun, dass er mit leichtem Griffel spiele (*sane levi* / [...] *calamo ludimus*, 2f.)¹⁶⁵ und weist den Rezipienten zugleich explizit auf den Nutzen der Dichtung hin (*quantam sub titulis utilitatem reperies*, 4). Zudem wird hier die Mehrdeutigkeit, die in 3,14 verhandelt wird, als übergreifendes Dichtungsprinzip der *fabulae Aesopiae* in einer Deutlichkeit dargestellt, die sich an keiner anderen Stelle des Werkes so findet. In den Versen 5–7 wird das Zusammenspiel von Vorder- und Hintergründigem in der phaedrianischen Dichtung formuliert, wie bereits der Gegensatz *frons prima* (6) und *interiore* [...] *angulo* (7) zu veranschaulichen vermag.

Das Spiel mit den Nüssen – Die Ebene der Metapoetik

Der poetologische Begriff *ludere* wird schließlich, wenn er in der Fabel 3,14 auf die Tätigkeit Aesops übertragen wird, zum Schlüsselbegriff auf der Deutungsebene des gesamten Gedichtes. Auf dieser metapoetischen Ebene sind die Verse 3,14,12f. als Anleitung zu einem bestimmten Rezeptionsverhalten von Dichtung zu verstehen und Aesops Aussage als Anweisung, nicht nur anspruchsvolle Dichtung zu lesen, sondern

¹⁶¹ Siehe WAGENVOORT (1956) 30, dessen Arbeit grundlegend ist zu diesem Thema.

¹⁶² Siehe dazu 3 *prol.* 1–16. Phaedrus überträgt damit den Anspruch der eigenen Dichtung auf den Leser, denn auch er selbst ordnet sich dem Bereich des *otium* zu, wenn er die Geburt in der *schola* für sich beansprucht und damit an die griechische σχολή mahnt. Siehe dazu GÄRTNER (2015) 29, die sich ebenfalls für diesen Zusammenhang ausspricht, und WAGENVOORT (1965) 38, der auf die Bedeutung von *ludus* als ‚Schule‘ eingeht. Auch in Cat. 50,1f.; Ov. *trist.* 2,223f.; Hor. *sat.* 1,4,138f. wird *ludere* mit *otium* eingeführt. Siehe ebenfalls WAGENVOORT (1956) 30.

¹⁶³ In dieser Bedeutung etwa Hor. *sat.* 1,1,27 und *ars* 226. Siehe WAGENVOORT (1956) 31.

¹⁶⁴ Dieser Aspekt ist deutlich in Ov. *fast.* 2,3–6; 4,9f.; Hor. *carm.* 4,9,6–9. Hor. *ars* 226 beschreibt damit eine generische Differenz des Satyrspiels zur Tragödie. Siehe WAGENVOORT (1956) 32.

¹⁶⁵ Auch die Junktur *levi calamo* lässt sich neben dem Verb *ludere* als Verweis auf Verg. *ecl.* 1,10 (*ludere quae vellem calamo permisit agresti*) sehen und stärkt durch den Vergleich mit Vergils Hirtendichtung seinen Anspruch von auf der Oberfläche schlichter Dichtung, die sich als äußerst kunstfertig entpuppt. Siehe dazu auch GÄRTNER (2007b) 454.

zwischen durch auch leichte, spielerische zu konsumieren.¹⁶⁶ Handelt es sich also bei 3,14 auf der metapoetischen Ebene lediglich um eine Rechtfertigung der Fabel als literarischen *lusus*?

Um diese Frage zu beantworten, soll die oben skizzierte Interpretationsebene weiter ausgeschritten werden: In 3,14,11f. werden die beiden Pole des *lusus* und der *utilitas* einander gegenübergestellt und somit die Beschäftigung mit dem Spiel von der nützlichen Tätigkeit geschieden. Denn der *lusus* dient hier in letzter Konsequenz der übergeordneten *utilitas* – das Spielerische ist nur Ausgleich für die anspruchsvolle Beschäftigung. In 4,2 werden der Fabeldichtung jedoch beide Charakteristika, das Spielerische und das Nützliche, *lusus* und *utilitas*, zugeschrieben. Wenn in 3,14 also diese beiden Pole dargestellt werden, so wird damit dennoch nicht die Fabel als *lusus* von der anspruchsvollen Dichtung abgegrenzt, sondern vielmehr wird die Notwendigkeit der ausgleichenden Leichtigkeit, die sich zusammen mit einem hohen Anspruch in den Fabeln findet, hervorgehoben.¹⁶⁷

In Analogie zu 4,2 gewinnt ferner auch die Verwendung von *nucibus* (3,14,2) doppelten Boden, denn gemäß obiger Analogie meint *nucibus* die Fabeldichtung und das Spiel mit den Nüssen den Umgang mit dieser.¹⁶⁸ Die Bezeichnung der eigenen Dichtung mit einem negativen Begriff – es sei noch einmal an die übertragene Bedeutung von *nux* als ‚etwas (bzw. Symbol für etwas) Wertloses‘¹⁶⁹ erinnert – ist dabei ein bekanntes Motiv¹⁷⁰ bei Phaedrus, das sich auch in 4,2 findet, wenn der Leser aufgefordert wird, die Nichtigkeiten genau zu betrachten (*diligenter intueretur has nenias*, 4,2,3).¹⁷¹ Diese Forderung entspricht mit der Attribuierung des eigenen Werks als *neniae* der oben vorgestellten Implikation des programmatischen *lusus*, der vermeintlich unbedeutende Dichtung bezeichnet, hier aber mit einem seriösen Anspruch versehen ist. Dieses Programm hat Phaedrus auch mit Blick auf 3,14 umgesetzt, dessen poetologische Dimension vor dem Hintergrund anderer auktorialer Passagen klar hervortritt.

¹⁶⁶ Derselbe Gedanke findet sich in Lukian. *VH* 1,1, wo dieser die Lektüre seines Werkes mit der Entspannungsphase eines Athleten zwischen seinen Trainingseinheiten vergleicht: οὕτω (scil. wie beim Training des Körpers) δὴ τοῖς περὶ τοὺς λόγους ἐσπουδακόσιν ἡγοῦμαι προσήκειν μετὰ τὴν πολλὴν τῶν σπουδαιοτέρων ἀνάγνωσιν ἀνιέναι τε τὴν διάνοιαν καὶ πρὸς τὸν ἔπειτα κάματον ἀκμαιοτέρων παρασκευάζειν. Wenn nicht das Verb *ludere* so fest in das phaedrianische Dichtungsprogramm eingeschrieben wäre, ließe sich auch mutmaßen, dass mit dem Begriff auf die Tätigkeit des Dichtens grundsätzlich, und zwar als Tätigkeit im *otium* im Gegensatz zur politischen Arbeit im *negotium*, angespielt würde. Vgl. dazu WAGENVVOORT (1956) 39.

¹⁶⁷ Siehe zu der poetologischen Dimension der Fabel GÄRTNER (2011c) 301 und CARLSON (2011) 14.

¹⁶⁸ Vgl. dazu Mart. 14,185. In dieser Bedeutung erinnert es außerdem an die berühmten *nugae* des Catull. Siehe dazu auch GÄRTNER (2011c) 301.

¹⁶⁹ Siehe dazu bereits Anm. 142.

¹⁷⁰ Das Motiv ist sicherlich zunächst als Bescheidenheitsgestus zu sehen, wie er z. B. Teil der Exordialtopik ist. Dazu grundlegend CURTIUS (1963) 93–95.

¹⁷¹ Vgl. 3 *prol.* 10, wo die Fabeln ebenfalls *neniae* genannt werden. Der Begriff *neniae* entspricht hier OLD s.v. *nenia* 5b und heißt ‚Unsinn‘ bzw. ‚Nichtigkeit‘ (bezogen auf ein literarisches Werk).

Aesop – Weiser oder Wahnsinniger?

Schließlich soll wieder die Figur Aesops in Fabel 3,14 in den Fokus genommen und auf dieser dichtungstheoretischen Ebene neu ausgeleuchtet werden. Aesop kommt auf der metapoetischen Ebene des Gedichts eine zweifache Funktion zu: Er macht sich mit seiner Aussage (3,14,12f.) stark für das Lesen weniger anspruchsvoller Literatur und vermittelt damit eine bestimmte Form der Literaturrezeption. Zugleich wird er dabei aber mit Attributen eines Dichters, also eines Produzenten von Literatur, versehen. Indem Aesop nämlich den Bogen hervorholt, stellt er den Athener genauso vor ein interpretativ vielschichtiges Rätsel¹⁷² wie es die Fabel ist, deren oberflächliche Deutung ‚auf der Hand‘ – oder, um im Bild zu bleiben – *in media via* liegt, deren eigentliche Bedeutung es aber auf einer übertragenen Ebene zu erforschen gilt.¹⁷³ Der Auftrag Aesops, seine Tätigkeit zu erklären, ist folglich eine Aufforderung zur Interpretation und Aesop selbst wird durch das Verb *facere* (6) zum schaffenden Dichter, an dessen Werk der vermeintlich Weise (*sapiens*, 6) scheitert.

Im Zusammenhang mit seiner Funktion als Dichter und Deuter in Personalunion ist schließlich auch das Attribut *delirus* (vgl. 3,14,3) zu beurteilen. So wirkt Aesop auf den ersten Blick ‚von Sinnen‘ bzw. ‚neben der Spur‘ (*de + lira* [*lera*], vgl. ThL s.v. *delirus*). Das Adjektiv bezeichnet eine Form der Geistesschwäche, die zumeist auf das Alter¹⁷⁴ oder allgemeiner auf eine altersunabhängige Verrücktheit zurückzuführen ist.¹⁷⁵ In diesem Sinne ist Aesop in den Augen des Atheners ein verrückter, alter Mann. Neben dieser rein negativen Beurteilung, die aus der Fokalisierung auf den Athener resultiert, ist das Adjektiv bisweilen in metapoetischen Zusammenhängen zu finden, in deren Licht die Verwendung hier zu beurteilen ist.

Der *poeta delirus* bei Horaz

Explizit als Bezeichnung für die Außenwirkung des Dichters verwendet das Wort Horaz in *Epistulae* 2,2,126–28,¹⁷⁶ wo er gesteht, dass er es vorzöge, als verrückter und unfähiger Schriftsteller zu erscheinen, solange seine Dichtung ihm gefalle, statt weise und unzufrieden zu sein:

¹⁷² So heißt *expedire* hier (3,14,6) so viel wie ‚ein Rätsel lösen‘, wie auch in 4,5,14. Vgl. dazu GÄRTNER (2011c) 297, Anm. 17.

¹⁷³ Vgl. zu dieser Dimension der Fabel knapp und treffend CARLSON (2011) 14.

¹⁷⁴ Vgl. dazu Plaut. *Ep.* 392 (*profecto deliramus interdum senes*); Ter. *Ad.* 761 (*adulescens luxu perditus; senex delirans*); Cic. *de orat.* 2,75 (*multos se deliros senes saepe vidisse, sed qui magis quam Phormio deliraret vidisse neminem*), *Tusc.* 1,48 (*quae est anus tam delira quae timeat ista*).

¹⁷⁵ Vgl. dazu Plaut. *Amph.* 727, *Cist.* 29, *Men.* 1074; Ter. *Andr.* 752 u.v.a.

¹⁷⁶ Vor Horaz gibt es keine Belegstelle für *delirus* in dezidiert dichtungstheoretischem Kontext. Überhaupt ist das Adjektiv vor Horaz nur dreimal bei Cicero (*de orat.* 2,75; *Tusc.* 1,48; *div.* 2,141) und dreimal bei Lukrez (1,698; 2,985; 3,464 – außerdem ein Mal *perdelirus* in 1,692) belegt (Lucilius verwendet das Adjektiv gar nicht, lediglich *delirare* in 26,686 MARX).

*Praetulerim scriptor delirus inersque videri,
dum mea delectent mala me vel denique fallant,
quam sapere et ringi.*¹⁷⁷ 126

Ich zöge es vor, als verrückter, der Kunst fremder Schreiber zu gelten,
solang mir meine Schwächen nur gefallen oder mir wenigstens nicht auffallen;
besser das als klug zu sein und mich zu ärgern.¹⁷⁸ 126

Auch bei Horaz werden also die beiden Extreme *delirus* und *sapiens* einander gegenübergestellt. Er scheint hier jedoch die unkritische Haltung des verrückten Dichters (*delirus*) der geistigen Klarheit (*sapere*) des technisch Versierten, der sich seiner dichterischen Unzulänglichkeiten bewusst ist, vorzuziehen. Dass Horaz zumindest einige seiner Gedichte für *mala* hält, ist zum einen als Bescheidenheitstopos zu deuten, zum andern greift er damit Vers 106 in demselben Gedicht gedanklich auf, in dem er feststellt, dass man sich über Dichter lustig macht, die schlechte Gedichte schreiben: *ridentur mala qui componunt carmina*.¹⁷⁹ Wer nicht streng genug mit seiner eigenen Arbeit ist, läuft Gefahr, zum Gespött der Leute zu werden! Die nötigen Selbstzweifel des Dichters stehen wiederum seinem Glück im Weg, denn wer gute Dichtung verfassen möchte, muss die Knabenspiele ablegen;¹⁸⁰ er hat nur den Anschein von Leichtigkeit, aber quält sich in Wahrheit: *ludentis speciem dabit et torquebitur*.¹⁸¹ Horaz steckt in einer Zwickmühle zwischen Außenwirkung und eigenem Glück: Entweder er leidet unter seinem kritischen Geist, ringt sich dabei aber gute Verse ab, oder das Publikum leidet unter seinen schlechten Gedichten, während er sich in wahnhaftem Selbstbetrug ergeht.

Dasselbe Thema wird ferner in der *Ars Poetica* 295–309 behandelt, wo Horaz die Aussage Demokrits, dass Talent schwerer wiege als Kunstfertigkeit und geistig gesunde Dichter auf dem Helikon (i. e., in Dichterkreisen) nichts zu suchen hätten (*Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone*¹⁸² *poetas / Democritus*, 295–97), als Ursache für die Ungepflegtheit einiger Dichter anführt, dann aber klarstellt, dass das „richtige Schreiben“ nur durch *sapientia* möglich sei (*scribendi recte sapere est et principium et fons*, 309).¹⁸³ Auch hier wird von den Dichtern der Anschein

¹⁷⁷ Horaz wird zitiert nach KLINGNER (1959).

¹⁷⁸ Übersetzung von KYTZLER (2006). Wie im Folgenden wurden auch in dieser Übersetzung weder die Interpunktion noch die (teils veralteten) Schreibweisen geändert, sondern wie am zitierten Ort wiedergegeben.

¹⁷⁹ Siehe BRINK (1982) 349.

¹⁸⁰ So stellt Horaz wenig später in *epist.* 2,2,141f. fest: *nimirum sapere est abiectis utile nugis / et tempestivum pueris concedere ludum*.

¹⁸¹ Hor. *epist.* 2,2,124.

¹⁸² Möglicherweise ist Aesops Verbindung zu dem Adjektiv *delirus* gar zusammen zu denken mit Phaedrus' Aussage, auf dem Musenberg geboren zu sein. Eine indirekte Attribuierung von Phaedrus als *delirus* wäre dann ein Hinweis darauf, dass Phaedrus sich dem von Demokrit geforderten Ideal nahe sieht.

¹⁸³ Hier weist allerdings HAJDU (2014) 35, der sich speziell mit dem Konzept des *poeta vesanus* in der *Ars Poetica* befasst, zu Recht darauf hin, dass die Aussage des Sprechers, es sei es nicht wert (*nil tanti*

des Wahnsinns erstrebt, dem Horaz dann die eigentliche Quelle des richtigen Schreibens, die Weisheit, gegenüberstellt.

In den beiden Textstellen wird der Wahnsinn als Voraussetzung des Dichtens also durchaus unterschiedlich beurteilt: Im ersten Fall liegt er vornehmlich im Überschätzen der eigenen Dichtung, gewährleistet dabei aber persönliches Glück und Sorglosigkeit des Dichters. Im zweiten Fall wird Wahnsinn durch das Demokritizität mit dichterischer Inspiration verknüpft, doch das Erstreben von rein äußerlichem Anschein geistiger Verwirrtheit verurteilt.

Vor dem Hintergrund der beiden Horazpassagen zeichnet sich nun die Bedeutungsebene der Attribuierung Aesops ab: In dem Adjektiv *delirus* kulminiert hier zunächst die Außenwirkung auf den Athener: In seiner nur scheinbaren Weisheit (*sapiens*, 3,14,6) deutet dieser die Tätigkeit Aesops als Zeichen von Wahnsinn und verspottet ihn – in Analogie zu Hor. *epist.* 2,2,106 (*ridetur mala qui componunt carmina*). Die intertextuelle Ebene hängt dabei in doppelter Weise an *delirus* und dem Verb *ridere*, die bei Horaz gleichermaßen in metapoetischem Kontext verwendet werden: Als *deliri* gelten diejenigen Dichter, die schlechte Gedichte verfassen, es aber nicht wissen. Entsprechend sind sie *deridendi* – sie werden verspottet. Aesop wird lexikalisch in den ersten Versen folglich mit eben diesen Dichtern parallelisiert, die im horazischen Intertext in der Kritik stehen.

Von diesen *deliri* wird Aesop dann allerdings unweigerlich distanziert, wenn er in Vers 4 als *derisor potius quam deridendus* ausgewiesen wird. Dieser Vers macht explizit, dass Aesop sich nicht als Ziel einer Dichtungskritik eignet, wie sie sich im horazischen Intertext darstellt. Stattdessen entpuppt sich der Athener als unfähiger Rezipient, der nur den äußeren Schein Aesops, seine *species*, beurteilt, ohne den Sinn seiner Handlung zu begreifen.

In Wahrheit vereint Aesop als *derisor* allerdings die spielerische Leichtigkeit im Äußeren, die *species ludentis*, hinter die der Athener nicht zu blicken vermag, mit einem ernsten Anspruch, indem er das Spiel selbst mit Sinn erfüllt und es als ziel führenden Ausgleich zu ernsthafter Betätigung darstellt. Das Spiel ist bei Aesop also mehr als nur äußerer Schein, sondern hat einen Zweck im Hinblick auf seine *utilitas*. Diese Funktion der Tätigkeit Aesops entgeht dem Athener, der daher folgerichtig das interpretative Rätsel nicht deuten kann. So stellt sich der oberflächliche Wahnsinn Aesops als Ausdruck wahrer Weisheit heraus (*victor sophus*, 9),¹⁸⁴ der Aesop selbst vor der Folie der horazischen Intertexte zur Personifikation eines Dichtungsideals werden lässt: Seine (künstlerische) Tätigkeit ist nicht nur augenscheinlich von spielerischer Leichtigkeit, dient aber in Wahrheit einem ernsten Ziel, sondern das Element des

est, 304), die auf die Beschreibung der Verhaltensweisen einiger Dichter folgt, im Unklaren lässt, worauf er sich genau bezieht.

¹⁸⁴ Es ist darauf hinzuweisen, dass es sich bei *sophus* um eine Konjektur von PITHOU handelt. Das in den Handschriften überlieferte *Aesopus* ist allerdings metrisch unmöglich. Siehe dazu Gärtner (2011c) 298, Anm. 21.

Spielerischen wird selbst zum Instrument einer funktionalen Intention erhoben. Der Spott des Atheners liefert dabei nicht nur ein negatives Rezeptionszenario, das Anlass zur Erklärung der tatsächlichen Funktion des Spielerischen bietet, sondern die Wirkung auf den Athener dient gleichsam als Validierung des horazischen Dichtungs-ideals, indem es die Forderung des *speciem ludentis dare* als erfüllt darstellt. Zugleich stellt sich die Kritik mit der Entlarvung der Scheinweisheit des Atheners als unangemessen heraus.

Diesem negativen Rezeptionsszenario, in dem *delirus* und *ridere* den lexikalischen Schwerpunkt bilden, wird dann das aesopische Dichtungsideal gegenübergestellt. Denn Aesops Deutung seiner Handlung ist auf der metapoetischen Ebene analog zum horazischen *recte scribere* zu begreifen. Durch Aesop als *primus inventor* der Fabelgattung wird die Fabel so zur Idealform der Dichtung und das vorliegende Gedicht zum *legitimum poema*¹⁸⁵ im horazischen Sinne erhoben.

Die interfigurale Ebene Aesops

Wie gezeigt werden konnte, verhandelt das Gedicht die zunächst banal anmutende Aussage, dass der Geist das Spiel benötigt, um dem Ernst gewachsen zu sein, auf vielerlei Ebenen. Im Zentrum der Fabel steht der Bogen und dessen Bedeutung. Das notwendige Nebeneinander von *lusus* und *utilitas*, das die Bogenmetapher vermittelt, wird vom Element des Bogens in der Fabel bespiegelt: Er vereint die beiden Ebenen des Konkreten und des Abstrakten in sich. Diese Mehrdeutigkeit zeichnet alle untersuchten Elemente der Fabel aus. So sind entsprechend dem Vermittlungsinstrument (Bogen) auch der Vermittler (Aesop) und das Vermittelte (die ‚Moral‘ der Fabel) durchaus ambig, insofern die von Aesop vermittelte Lehre gleichsam als Lebensweisheit wie als poetologische Rezeptionsanweisung der Fabeldichtung zu lesen ist, und Aesops verrückte Außenwirkung, doch tatsächliche Weisheit ihn zugleich als wirren Alten in sich wiederum doppeldeutigen inspiriert-weisen Dichter inszeniert. Das Nebeneinander von *lusus* und *utilitas* setzt sich auf allen Textebenen fort und wird sozusagen konzentrisch konkretisiert und abstrahiert. Dadurch wird sichtbar, wie sich die Aussage Aesops in sich selbst bewahrheitet.

Aesop wird hier als Produzent eines interpretativen Rätsels dargestellt, das der Fabeldichtung entspricht, und gibt dann eine Rezeptionsanweisung dieser Fabeldichtung. In der Rolle des Literaturproduzenten kongruieren schließlich die Figur ‚Aesop‘ und das auktoriale Ich ‚Phaedrus‘. Dadurch zeigt sich in der Fabel 3,14 die im Prolog des dritten Buches kulminierende Emanzipation vom Gattungsgründer Aesop und das damit verbundene Phänomen von Aesop als Dichterfigur, durch die Phaedrus als rezeptionssteuernde Instanz in den Fabeln auftritt und so den Wunsch, der ‚römische Aesop‘ zu sein, in seiner Dichtung wahr werden lässt. Aesop ist dabei nicht einfach stellvertretend für Phaedrus, sondern es liegt eine beidseitige Wirkrichtung

¹⁸⁵ Siehe Hor. *epist.* 2,2,109.

vor: Über die Figur Aesops wird Phaedrus' Poetik proklamiert, im Gleichzug wird sie durch Aesop als Gattungsgründer legitimiert. So macht sich Phaedrus die Autorität Aesops zunutze für sein *self-fashioning*.

Auch in der Fabel 3,3 geht es um ein Rätsel. Hier tritt Aesop allerdings nicht als Rätselsteller auf, sondern muss es selbst lösen. Auch im folgenden Gedicht kommen in Aesops Lösung die zwei Ebenen von *lusus* und *severitas* zusammen, die Ausdruck einer inhärenten Ambivalenz Aesops sind. Zugleich hat die folgende Fabel eine noch ausgeprägtere intertextuelle Dimension als 3,14, durch die implizit Aussagen über Phaedrus' Verhältnis zu Aesop getroffen werden.

4.4 Bauernschläue vs. Scheinweisheit (3,3)¹⁸⁶

Aesopus et rusticus

*Usu peritus hariolo vel doctior
vulgo esse fertur, causa sed non dicitur,
notescet quae nunc primum fabella mea.
Habenti cuidam pecora pepererunt oves
agnos humano capite. Monstro territus 5
Ad consulendos currit maerens hariolos.
Hic pertinere ad domini respondet caput
et avertendum victima periculum.
Ille autem affirmat coniugem esse adulteram
et insitivos significari liberos, 10
sed expiari posse maiore hostia.
Quid multa? Variis dissident sentiis
hominisque curam cura maiore aggravant.
Aesopus ibi stans, naris emunctae senex,
natura numquam verba cui potuit dare: 15
„Si procurare vis ostentum, rustice,
uxores“ inquit „da tuis pastoribus.“*

Aesop und der Bauer

Jemand mit praktischer Erfahrung wird gemeinhin für klüger
als ein Wahrsager gehalten, aber der Grund wird nicht genannt.
Dieser wird zuerst durch meine Fabel bekannt werden.
Jemandem, der Vieh hielt, gebaren Schafe
Lämmer mit menschlichem Kopf. Erschrocken durch das Wunderzeichen 5
rannte er bekümmert zu den Wahrsagern, um sie um Rat zu fragen.
Dieser antwortet, es gehe um den Kopf des Hausherrn

¹⁸⁶ Es gibt kaum eingehende Untersuchungen dieser Fabel. THIELE (1906) 586 bemerkt lediglich, dass er in der Kritik an den *harioli* kynische Einflüsse sieht. GALLI (1983) 99 weist bereits auf Bezüge zu Horaz hin. ADRADOS (2003) 401 stellt Ähnlichkeiten zu Plut. *mor.* 149C–E fest, wie schon HAUSRATH (1936) 87 andeutet. Ebenso RENDA (2012a) 52, Anm. 103. Sie geht außerdem auf die Junktur *naris emunctae* ein, die sie als Zeichen von *sapientia* sieht, wie sie mit Isid. *orig.* 10,142 belegt (siehe 140, Anm. 106).

und die Gefahr sei durch ein Opfer abzuwenden.
 Jener aber bekräftigt, dass die Gattin ehebrüchig sei
 und durch das Wunder auf fremde Kinder hingewiesen würde, 10
 es aber durch ein größeres Opfertier gesühnt werden könne.
 Kurz: Sie widersprechen sich mit unterschiedlichen Meinungen und
 vermehren die Sorge des Mannes mit größerer Sorge.
 Dann steht der alte Aesop da, frischgeschneuzt,
 den die Natur nie hinters Licht führen konnte, und sagt: 15
 „Wenn du das Wunderzeichen sühnen willst, Bauer,
 gib deinen Hirten Frauen.“

Wie die ersten drei Verse zeigen, ist die erklärte Funktion der Fabel eine aitiologische: Sie soll die *causa* (2), die Ursache, dafür geben, dass Lebenserfahrung beim Volk angesehener sei als die Seherfähigkeit. Auch in dieser Fabel tritt Aesop vornehmlich in seiner Eigenschaft als Weiser auf, der vermeintliche Weisheit als Unsinn zu enttarnen versteht. Vor dem fulminanten Auftritt Aesops versuchen die Seher, den Fall zu lösen. Die Deutungen des Phänomens sind dabei durchaus phantasievoll,¹⁸⁷ die Lösung ist in beiden Fällen dieselbe und unterscheidet sich nur in der Größe des Opfertieres (8 und 11). Auffällig ist dabei der Zusammenhang zwischen der Komplexität der Erklärung und dem geforderten Opfer: Während der erste Seher lediglich das Motiv des Kopfes in seine Deutung einbezieht, gewinnt die zweite Deutung an Komplexität und Plausibilität, indem sie eine speziellere Erklärung liefert, die mit dem Ehebruch der Frau außerdem eine Ursache benennt.

In Vers 12 wird nun angedeutet, dass es noch weitere Deutungen gegeben habe, die allerdings dem Bauern ebenfalls nicht geholfen hätten, sondern vielmehr seine Sorge vergrößert. Nun – in höchster Not – tritt Aesop auf. Wie in 3,14 steht *Aesopus* am Versanfang. Auf bizarre Weise cineastisch wirkt es, wie Aesop plötzlich „frischgeschneuzt“ (d. h. „scharfsinnig“)¹⁸⁸ dasteht (*Aesopus ibi stans, naris emunctae senex*, 14). Er – so erfahren wir im nächsten Vers – hat sich nie von der Natur täuschen lassen (15) und liefert schließlich die Lösung, die sich im Gegensatz zu den Erklärungsversuchen der Seher nicht durch eine noch weiter gesteigerte Komplexität auszeichnet, sondern gerade durch ihre Einfachheit überzeugt. Aesops Lösung leistet dabei zweierlei: Sie verleiht der Fabel etwas geradezu Schwankhaftes durch die banal-obszöne Erklärung der Sodomie und weist Aesop zugleich als *usu peritus* und als *doctior* aus.

Mit dem für die Fabel typischen Mittel der Antithese wird die vermeintliche Weisheit der Seher der zielgerichteten Bauernschläue Aesops gegenübergestellt. Die Fabel vereint dabei gemäß dem in Fabel 3,14 und 4,2 erläuterten Dichtungsprinzip eine

¹⁸⁷ Abnormitäten des menschlichen Körpers galten als Prodigien und finden sich vielfach in der antiken Literatur. Die meistverbreitete Form solcher Missbildungen war wohl der Hermaphroditismus (vgl. Dio Cass. 47; Liv. 24,10,10; 27,37,5; 31,12,6; 39,22,5; Plin. *nat.* 7,36), aber es werden noch weitere Fehlbildungen genannt, die andere Gliedmaßen betreffen (vgl. Liv. 34,45,7; Obsequ. 12; 14; 27; 50; 51). Auch mit dem vorliegenden Fall vergleichbare Mischungen aus Mensch und Tier werden erwähnt (Liv. 27,4,14; 27,11,5; 31,12,7; 32,9,3; Obsequ. 43). Siehe dazu LUTERBACHER (1967) 25–28.

¹⁸⁸ Zu dieser Bedeutung der Wendung vgl. *OLD* s.v. *naris* 3. Mehr dazu unten.

spielerisch-obszöne Pointe mit ernster Religionskritik, denn angesichts der bestechenden Logik von Aesops Erklärung erscheinen die Deutungen der Seher als äußerst unglaublich.

Aesop mit lucilischem Scharfsinn

Auch in dieser Fabel findet diese Mehrdeutigkeit ihre Entsprechung in einer Doppelrolle Aesops. So ist das Kernelement seiner Charakterisierung die Junktur *naris emunctae* (14). Diese Wendung scheint Esprit, Witz, ganz allgemein eine scharfe Auffassungsgabe zu bezeichnen und stellt damit den Gegensatz zwischen dem bauernschlauem Aesop und den Sehern weiter heraus. Allerdings ist die Junktur ansonsten lediglich ein Mal in Horazens *Satiren* 1,4,6–8 belegt und muss im Zusammenhang mit diesem Intertext betrachtet werden.¹⁸⁹ Horaz setzt sich hier mit seinem Vorgänger Lucilius auseinander. Er weist dabei kurz auf den Ursprung von Lucilius' satirischen Texten in der Alten Komödie hin (1,4,1–5), bevor er eine Beschreibung von Lucilius (1,4,6–13) folgen lässt:

*hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,
emunctae naris, durus componere versus.
nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,
ut magnum, versus dictabat stans pede in uno;
cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;
garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
scribendi recte: nam ut multum, nil moror. [...]* 10

Hieran hängt der ganze Lucilius, nach ihnen folgend,
nur mit geändertem Fuß und Rhythmus, witzig geschliffen,
ausgeräumten Verstandes, doch schwerfällig, Verse zu bauen.
Denn er war darin verkehrt: zweihundert Verse hat öfters,
wie etwas Großes, diktiert er, gestützt nur auf einen der Füße; 10
da er schlammig daherfloß, war manches, das streichen man möchte;
schwatzhaft und faul war er, des Schreibens Mühsal zu tragen,
richtigen Schreibens: denn viel, das ist mir nicht wichtig.¹⁹⁰

In dieser Passage der *Satiren* setzt sich Horaz explizit in ein Verhältnis zu seinem Archegeten Lucilius.¹⁹¹ Zunächst betont er dabei dessen Scharfsinn (*facetus / emunctae naris*, 7 f.). Während diese eigentümliche Wendung bei Phaedrus zunächst einmal nur die Funktion hat, Aesop von den Sehern abzugrenzen und auf dessen gewitzte Deutung vorzubereiten, wird sie bei Horaz in einem dichtungstheoretischen

¹⁸⁹ Vgl. dazu GALLI (1983) 199.

¹⁹⁰ Übersetzung von KYTZLER (2006).

¹⁹¹ Zu dem komplexen Verhältnis zwischen Horaz und Lucilius im Besonderen in der *Satire* 1,4 siehe FISKE (1920) 277–306, LOWE (1979) 178 und 186–201, SCHLEGEL (2005) 39–51 und GOWERS (2009). Außerdem Kapitel 6.3 dieser Untersuchung.

Zusammenhang verwendet. Der Scharfsinn, der Lucilius zugeschrieben wird, ist hier ebenso bezeichnend für dessen Dichtung. Nachdem Horaz die positiven Eigenschaften hervorgehoben hat, kommt er zu seinem zentralen Vorwurf an Lucilius: Er schreibe zu viel und seine Dichtung sei in der Folge zu wenig ausgefeilt (*garrulus atque piger scribendi ferre laborem, / scribendi recte*, 12 f.).¹⁹² Die Leichtfertigkeit, mit der sein Vorgänger dichtet, kulminiert bei Horaz in dem Bild von Lucilius, der auf einem Bein stehend in der Stunde bis zu 200 Verse diktiert (*in hora saepe ducentos, / ut magnum, versus dictabat stans pede in uno*, 8 f.). Auch Aesop steht ganz unvermittelt da (*Aesopus ibi stans*, Phaedr. 3,3,14) und lässt so schon vor der wichtigeren Junktur den horazischen Intertext wörtlich anklingen.

Vor dem Hintergrund der Horazpassage ist die Wendung *naris emunctae* also nicht mehr nur knappe Charakterisierung, sondern vermag Aufschluss zu geben über Phaedruss Verhältnis zu seinem Vorgänger. Die Parallele, die den intertextuellen Bezug bestimmt, ist dabei allerdings nicht vordergründig die Kritik am Vorgänger, die sich bei Horaz findet, sondern vielmehr eine Abgrenzung und die daraus resultierende dichterische Eigenständigkeit, die sowohl Horaz als auch Phaedrus beanspruchen. Außerdem verweist der Intertext auf eine ‚poetologische Schnittmenge‘ zwischen den beiden Gattungen Satire und Fabel: Horaz stellt deutlich den Gegensatz zwischen der dichterischen Massenproduktion seines Vorgängers und seinem Hang zur Kürze heraus (13). Die Wichtigkeit der *brevitas* in der Dichtung wird stets auch bei Phaedrus betont und bildet einen weiteren Konnex zur horazischen Poetik.¹⁹³

Die Funktion der Aesopfigur ist also eine doppelte: Aesop ist bestimmendes Element der Handlung, da er sie zu ihrem humoristischen Höhepunkt führt, gleichsam ist er ein scharfsinniger Beobachter und damit der Gegenpol zu den Sehern, wenn sich seine auf Erfahrung beruhende Menschenkenntnis der grotesken Deutungspraxis eines religiösen Experten überlegen zeigt. Durch ihren humoristischen Impetus erscheint die Fabel wie die Umsetzung der in 3,14 formulierten Maxime: Sie ist auf der Oberfläche ganz *lusus*, das religionskritische Moment wirkt dagegen geradezu flüchtig. Gleichzeitig zeichnet sich die Bildung Aesops durch ihre Anwendbarkeit aus – denn er ist ja *usu peritus* – und dies ist es, was seine Überlegenheit gewährleistet. Aesop tritt dadurch als Advokat der für die Poetik der *fabulae Aesopiae* wichtigen *utilitas* auf, der

¹⁹² Mit seiner Vielschreiberei und fehlenden Bereitschaft, „des Schreibens Mühsal zu tragen“ wird Lucilius als ‚unkallimacheischer‘ Dichter dargestellt, der gegen die Dichtungsideale der Kürze und der sorgfältigen Bearbeitung (*labor*) verstößt. Er ist außerdem unnachgiebig (*durus*) und steht damit im Gegensatz zur angestrebten ‚Leichtigkeit‘, wie sie die Dichtung in kallimacheischer Tradition anstrebt. Zugleich galt ein ‚rauer‘ Stil als angemessen für einen Stoiker und war insofern positiv konnotiert. Möglicherweise wählt Horaz bewusst ein ambiges Attribut. Vgl. GOWERS (2012) 156. Im gleichen Zusammenhang kallimacheischer Dichtungstradition ist *lutulentus* (11) zu sehen, das – in Anlehnung an Call. Ap. 105–112 (ASPER) – die Dichtung des Lucilius mit einem schlammigen Fluss vergleicht, dem der klare Quell vorzuziehen sei. Vgl. GOWERS (2012) 157.

¹⁹³ Vgl. Phaedr. 1,10,3; 2 *prol.* 12 f.; 3,10,2; 3,10,59 f.; 3 *epil.* 8. Zu *brevitas* bei Phaedrus und Horaz vgl. GALLI (1983) 195 f. Siehe dazu außerdem Kapitel 6.1 dieser Untersuchung.

in seiner komischen und dabei treffenden Deutung den Beweis für den Nutzen von der Art Lebensweisheit antritt, wie sie die Fabel vermittelt.

Außerdem ist er hier der Mittelpunkt des komplexen Wirkgefüges, das durch den intertextuellen Bezug zu Horazens *Satiren* entsteht: Die Parallele zu Horaz und dessen Kritik an Lucilius lässt Aesop zu einem Referenzpunkt werden, von dem sich Phaedrus absetzt, ohne ihn jedoch zu diskreditieren. Vielmehr wird Aesop funktionalisiert, indem er einerseits als Protagonist und Wortführer der phaedianischen Fabel und Poetik auftritt und diese durch seine Autorität legitimiert, andererseits jedoch durch die Analogie zu Lucilius zeigt, wie Phaedrus' Selbstinszenierung nun mit zunehmender Eigenständigkeit an Profil gewinnt.

Aesop als ambige Figur

Wie die Untersuchung der Figur des Aesop in den bisher betrachteten Fabeln gezeigt hat, kommt ihm eine komplexe Funktion zu, die die von Phaedrus proklamierte Eigenständigkeit untermauern und zugleich die phaedianische Poetik durch den legendären Archeuten legitimieren soll.

Als zentrales Element hat sich dabei – abstrakt formuliert – das Nebeneinander von gegensätzlichen Prinzipien erwiesen. So gewinnen die untersuchten Fabeln im Engführen von Spaß und Ernst, Konkretum und Abstraktum, von Unterhaltung und Nutzen ihre Komplexität und setzen so das *Spoudaiogeloion*, die Mischung aus Ernst und Unterhaltung, auf vielfältigen Ebenen um; darin wird die Ambiguität als grundlegendes poetisches Element der Selbstinszenierung in den *fabulae Aesopiae* sichtbar.

Indem Aesop als Figur in den untersuchten Fabeln auftritt, wird er gleichsam Teil einer Figurenkonstellation, in der auch Phaedrus als Ich – v. a. der Pro- und Epiloge – und Aesop als Gattungsgründer eine Rolle spielen. Aesop als Referenzpunkt in den Pro- und Epilogen und Aesop als Fabelfigur sind hierbei zunächst zu trennen: Ersterer ist primär ein Bezugspunkt für Phaedrus, der anstrebt, das römische Äquivalent des griechischen *primus inventor* zu werden. Trotz der steten Emanzipation von seinem Vorbild können und sollen dessen Leistungen, insbesondere die Erfindung der Fabelgattung, nicht geschmälert werden. Phaedrus will vielmehr poetisch auf dem Bestehenden aufbauen – seine Originalität liegt nicht im gänzlich Neuen, sondern im Finden neuer Stoffe und dem Etablieren einer neuen Stufe poetischer Qualität.

Das Auftreten von Aesop als Figur fällt im dritten Buch nicht nur werkchronologisch, sondern auch poetologisch mit der im Text inszenierten Gleichwertigkeit von Phaedrus und Aesop zusammen. In den untersuchten Fabeln ist Aesop nicht mehr vornehmlich Gattungsvater, sondern Personifikation der Fabelgattung, die Phaedrus mit einer komplexen Poetik auskleidet hat. Damit wird Aesop als Figur zum Spiegelbild des phaedianischen Dichtungsprogramms und zugleich zum Instrument dichterischer Selbstinszenierung, das an die Darstellung Aesops als Gattungsgründer in den Pro- und Epilogen rückgekoppelt ist. Der Aesop in den Fabeln ist nicht denkbar ohne den Aesop der Rahmengedichte, funktioniert aber dennoch als eigenständige Figur, die in beständiger Wechselwirkung zu Phaedrus steht: Jede Beobachtung zur

Aesopfigur ist eine Beobachtung zur Poetik der phaedrianischen Fabel und damit letztlich eine Beobachtung zum auktorialen Ich ‚Phaedrus‘. Aesop und Phaedrus lassen sich also figural nicht voneinander trennen, sondern sind Teile ein und desselben interfiguralen Komplexes, dessen Schnittmenge die Poetik der Fabelgattung bildet.

Da das Einheit stiftende Merkmal dieses Komplexes die Ambivalenz ist, die Aesop als Grenzgänger paradoxer Eigenschaften ausweist, soll im Folgenden mit Fabel 3,19 ein Gedicht untersucht werden, das Aesop erneut in doppelter Funktion zeigt, aber darüber hinaus eine metagenerische Ebene aufweist, auf der durch die Figur Aesops Gattungseigenschaften der Fabel herausgestellt werden.

4.5 Aesop und der Schwätzer, oder: eine fabelhafte Abkürzung (3,19)¹⁹⁴

Wie eng die Figur Aesops eingebunden ist in Auseinandersetzungen mit der eigenen Gattung, vermag folgende Fabel zu zeigen:

Aesopus respondet garrulo

*Aesopus domino solus cum esset familia,
parare cenam iussus est maturius.*

*Ignem ergo quaerens aliquot lustravit domus,
tandemque invenit ubi lucernam accenderet.*

*Tum circumeunti fuerat quod iter longius
effecit brevius: namque recta per forum*

coepit redire. Et quidam e turba garrulus:

„Aesope, medio sole quid cum lumine?“

„Hominem“ inquit „quaero“, et abiit festinans domum.

Hoc si molestus ille ad animum rettulit,

sensit profecto se hominem non visum seni,

intempestive qui occupato alluserit.

5

10

Aesop antwortet einem Schwätzer

Als Aesop der einzige Sklave seines Herrn war,
wurde ihm befohlen, das Essen früher zu bereiten.

¹⁹⁴ Die Fabel ist kaum untersucht worden. Grundlegend ist THIELE (1906) 583f. mit wichtigen Beobachtungen wie dem Zusammenhang zur Diogenesanekdote. Ebenso HAUSRATH (1936) 87. ELLER (1987) 205 hält die Fabel für „umständlich erzählt“ und konzentriert sich in seiner kurzen Analyse auf die Pointe „ich suche einen Menschen“ (9), in der er bereits den Beginn des Humanismus angedeutet sieht. RENDA (2012a) 50–52 konzentriert sich auf die Kontextualisierung der Anekdote durch Phaedrus und urteilt, dass sie nur bedingt zur moralischen Aussage passe. Sie erläutert ferner die Mechanismen der Übertragung kynischer Chrien auf verschiedene Persönlichkeiten, geht aber nicht auf etwaige auktoriale Qualitäten Aesops oder eine metapoetische Ebene der Fabel ein.

Auf der Suche nach Feuer besichtigte er einige Häuser
 Und schließlich fand er eines, wo er seine Lampe anzünden konnte.
 Da ihm aber der Rückweg um das Forum herum zu lang erschien, 5
 kürzte er ihn ab und ging geradewegs über das Forum
 zurück. Und da rief ein Schwätzer aus der Menge:
 „Aesop, was machst du am hellichten Tage mit einer Lampe?“
 „Ich suche einen Menschen“ sagte er und ging eilig nach Hause.
 Wenn sich der Störenfried dies zu Herzen genommen hat, 10
 bemerkt er, dass er dem Alten wirklich nicht als Mensch erschien,
 da er ihm zur Unzeit, als er beschäftigt war, mit Späßen kam.

Noch stärker als in Fabel 3,14, wo er erst in Vers 2 erwähnt wird, steht Aesop hier am Anfang des ersten Verses gleich im Vordergrund. Er ist, wie zu Beginn der *expositio* in Vers 1 erwähnt, (einziger) Sklave eines Herrn. Damit wird Aesop nicht nur dem Sklavenstand zugeordnet, sondern in der konkreten Funktion als Sklave in einer Alltagsszene dargestellt. Mit über sechs Versen nimmt die *expositio* einen Großteil der Fabel ein. Das ist der Tatsache geschuldet, dass die Einleitung hier den eigenartigen Umstand zu erklären versucht, dass Aesop bei Tage mit einer Lampe umherläuft. Ganz der Alltagsszene entsprechend ist seine Aufgabe aus dem Leben gegriffen: Er soll Essen zubereiten und dafür benötigt er Feuer.

Nun (5) schafft die *expositio* eine weitere Bedingung für die Begegnung zwischen Aesop und dem Unbekannten und den zentralen Konflikt des Gedichts, indem es Aesop, dessen Eile schon zu Anfang (2) betont wurde, auf dem Rückweg der Feuerakquise eine Abkürzung direkt über das Forum nehmen lässt. Doch die lange *expositio* des Gedichts leistet nicht nur die Darstellung notwendiger Handlungsvoraussetzungen. So ist die Erwähnung der Eile Aesops bereits ein Hinweis auf ein interfigurales Element, denn das Bild des eilenden Sklaven, in dem der Leser Aesop hier wiederfindet, mahnt an den *servus currens* und damit an eine Figur bzw. ein Plotelement der Komödie.

Das Motiv des *servus currens* ist bereits in der griechischen Neuen Komödie vertreten. Mit Pyrrhias lässt Menander in seinem *Dyskolos* – dies ist vermutlich die erste Belegstelle für das Motiv – einen Sklaven auftreten, der atemlos die Botengänge seines Herrn Sostratos auszuführen versucht.¹⁹⁵ Zwar ist bei Menander bereits – wenig überraschend – das zentrale Element der Eile sichtbar, doch ist das Motiv noch in sehr begrenztem Umfang vertreten und klar funktionalisiert, insofern es vor allem die Handlung vorantreiben soll. Eine allzu detaillierte Ausgestaltung der Szene wird in der Neuen Komödie noch vermieden, um diesem kleinen Handlungselement kein erzählerisches Übergewicht zu geben. Dies ändert sich in der plautinischen *Palliata*: Dort nehmen die Szenen der *servi currentes* in der Länge derart zu, dass sie die Handlung fast zum Stillstand bringen und das humoristische Potenzial ganz ausgeschöpft

195 Siehe ANDERSON (1970) 230f.

werden kann.¹⁹⁶ Dies zeigt sich in typisch plautinischen Elementen wie dem häufig ausufernden einleitenden Monolog des Sklaven, in dem dieser sich in Form einer Drohrede gegen potenzielle Störer seines Auftrages ergeht.¹⁹⁷ Es ist zwar nicht leicht zu beantworten, wie vertraut das Motiv (oder gar Variationen des Motivs) dem römischen Zuschauer in den Anfängen der Palliata im dritten Jh. v. Chr. war, denn damit zusammen hängt die Frage, wie vertraut das römische Publikum überhaupt mit griechischen Stücken, insbesondere den griechischen Vorlagen des Plautus, war.¹⁹⁸ In jedem Fall aber ist im ersten nachchristlichen Jahrhundert das Motiv (v. a. durch Plautus) nicht nur bekannt, sondern es hat sich nachgerade zum Zeichen der Komödie entwickelt.¹⁹⁹

Dieser Umstand ist auch mit Blick auf das vorliegende Gedicht wichtig. Denn wenn Aesop, der sich als *primus inventor* nicht nur Eigenschaften mit der Fabel teilt, sondern als metonymische Entsprechung bisweilen für diese Gattung steht,²⁰⁰ hier als *servus currens* auftritt, so ist dies gleichsam als ein Moment der Gattungsreflexion zu werten.²⁰¹ Aesop ist hier zugleich Fabelfigur und Figur der Komödie; die Fabel schlüpft in die Komödienrolle. Diese Art der Gattungsmischung ist nun einigermaßen subtil, denn die Differenz zwischen der Komödie und der Fabel ist verhältnismäßig gering. Beide teilen sich das Versmaß des Senars und gelten als *genera iocorum*.²⁰² Der Schritt von der Fabel zur Komödie ist also eigentlich gattungstheoretisch kein großer. Für sich genommen ist die Verknüpfung von Fabel und Komödie geradezu erwartbar und der interpretatorische Impetus dieser Gattungsmischung *en miniature* ist entsprechend gering. Auf den Anteil des Komischen in seiner Dichtung hat Phaedrus doch bereits im Prolog des zweiten Buches programmatisch hingewiesen!²⁰³ Der Mehrwert der vorliegenden Szene scheint damit also in einer willkommenen *variatio*, im unterhaltsamen Zusammenfallen zweier Sklavenfiguren zu liegen.

196 Vgl. CSAPO (1987) 400. Ich folge SCHILD (1917) 56–62 und FRAENKEL (1922), insbes. 220–227, die die Vorstellung geprägt haben, dass Plautus das Motiv signifikant ausgebaut und dramaturgisch umfunktionalisiert hat.

197 Siehe Plaut. *Merc.* 115–119; *Capt.* 791–822; *St.* 284–287; *Curc.* 280–298.

198 Siehe zu dieser Frage ebenfalls CSAPO (1987) 404–409.

199 CSAPO (1987) 399: „In ancient times the running slave became a kind of generic symbol for comedy itself.“

200 Diese Tatsache kulminiert in der Fabel 4,7, wo Aesop im Kothurn der Tragödie auftritt und damit die Fabel verbildlicht, die Elemente der Tragödie inkorporiert. Mehr dazu in Kapitel 5.3 dieser Untersuchung.

201 Ein ähnliches Moment weist Catull 4 auf, wo der Kahn, der auch als metagenesisches Bild funktioniert, wie ein *servus currens* auftritt, dessen Merkmal der Schnelligkeit Catull besonders herausstellt. Dazu KAHN (1967). Auch Horaz karikiert den *servus currens* der Komödie, wenn er in *sat.* 2,6,29–31 geschäftig zu Maecenas eilt. Siehe dazu FREUDENBURG (2010) 282.

202 Die Nähe der Fabel zur Komödie ließe sich schließlich auch indirekt aus der Absurdität des Bildes von Aesop im Kothurn folgern, das in 4,7 für einen komischen Effekt sorgt. Die Bezeichnung *genus iocorum* in 4,7 ist zwar derogativ aus dem Munde des Kritikers, unterstreicht aber m. E. die Nähe zur Komödie im Gegensatz zu ihrem tragischen Pendant.

203 Vgl. dazu Kapitel 3.2.

Auch der weitere Verlauf der Fabelhandlung geht zunächst nicht über den Rahmen des motivisch Erwartbaren hinaus. Ganz im Sinne des Topos, bei dem der *servus currens* bei einem wichtigen und eiligen Gang stets aufgehalten wird, spricht ein Schwätzer Aesop an und versucht ihn mit einer Frage („Was hast du mitten am Tage mit einer Lampe vor?“, 8) zu ärgern. Mit der knappen Antwort Aesops, die den Dialog beschließt, ließe sich die ganze Fabel als *servus currens*-Szene sehen, die in ihrer Kürze dem engen Korsett der Fabel angepasst ist. Entsprechend ist die Auseinandersetzung mit dem Schwätzer auf die einfache Form von *actio* und *reactio* begrenzt; am Ende steht Aesop erwartungsgemäß als Sieger da, nachdem er seinem Gegenüber mit einer knappen Replik indirekt das Menschsein abgesprochen hat, wie das Epimythion (10–12) erklärt. Dabei ist die Frage des Schwätzers nicht unberechtigt: Nach außen muss die Handlung Aesops unsinnig erscheinen und ungeachtet der Tatsache, dass es ein beliebter Witz in Athen war, Sklaven aufzuhalten, um sie danach der Wegelagerei zu bezichtigen, bleibt Aesops Verhalten merkwürdig.²⁰⁴ Im Gegenteil, es ist die konkrete Entsprechung des sprichwörtlich Unsinnigen, das Cicero mit *in sole lucernam adhibere* ausdrückt.²⁰⁵

In der Fabel kollidieren also erneut innere Motivation und Außenwirkung. Der Zweck von Aesops Handlung steht in krassem Gegensatz zu dem absurden Schein, den sein unwissendes Gegenüber wahrnimmt. Nicht nur darin, sondern auch in der erwähnten Ebene der Sprichwörtlichkeit weist das Gedicht Parallelen zu der oben untersuchten Fabel 3,14 auf.²⁰⁶ Denn in beiden Fabeln nimmt Aesop eine Scharnierfunktion zwischen Sprichwörtlichkeit und konkreter, manifester Form ein: Wie er in 3,14 den entspannten Bogen als Symbol für einen entspannten menschlichen Geist mitten auf der Straße ablegt und sein verwirrtes Gegenüber damit konfrontiert,²⁰⁷ so tritt er hier mit einer Tätigkeit auf, die für sein Gegenüber den Inbegriff der Sinnlosigkeit darstellt, in Wahrheit aber einem einfachen und klaren Zweck dient.

Die Lampe am Mittag – Aesop und Diogenes

Auch die Replik Aesops, die zentrale Sentenz des Gedichts, ist bemerkenswert und im Zusammenhang der Bezüge zur Fabel 3,14 näher zu untersuchen. Denn mit ihr eröffnet die Fabel nicht nur eine weitere Dimension der Aesopfigur, sondern ein Schlüsselement ihres Verständnisses. Wenn Aesop nämlich seine Handlung mit der Junktur *hominem quaerere* erklärt, so verwendet er damit einen Satz, der gemeinhin Diogenes

²⁰⁴ Siehe KHAN (1967) 170, Anm. 19, wo dieser auf ASHMORE (1893) 115 verweist.

²⁰⁵ Cic. *fin.* 4,12,29. Siehe OTTO (1962) s.v. *sol* 5, der mit „dem Tage in die Augen leuchten“ übersetzt.

²⁰⁶ Siehe Kapitel 4.3.

²⁰⁷ In der Fabel 3,14 fällt der Umstand, dass Aesop mit Nüssen spielt, in eine ähnliche Kategorie. Nüsse als Zeichen für Wertlosigkeit (hier auch im literarischen Sinne) sind dort ebenso in wörtlicher und übertragener Bedeutung zu fassen. Das scheinbar sinnlose Spiel mit ihnen ist in 3,14 der Auslöser des Konflikts zwischen Aesop und dem Athener. Siehe Kapitel 4.3.

von Sinope zugeschrieben wird.²⁰⁸ Wie Diogenes Laertius berichtet, sei dieser am helllichten Tage mit einer Lampe umhergelaufen und habe gesagt, er suche einen Menschen.²⁰⁹ Die knappe Replik Aesops *hominem quaero* ist dabei die genaue lateinische Entsprechung des griechischen ἄνθρωπον ζητῶ, das bei Diogenes Laertius zu finden ist. HAUSRATH (1944) 117 bemerkt dazu, dass dies freilich nicht die einzige Stelle sei, an der „unbedenklich bekannte Worte der Philosophen auf ihn [scil. Aesop] übertragen (würden), namentlich die der Kyniker“.

Wie „unbedenklich“ diese Übertragung von Anekdoten kynischer Philosophen tatsächlich ist, gilt es noch zu klären. In jedem Fall bemerkt HAUSRATH zu Recht diese Tendenz, die sich schon in der Untersuchung der Fabel 3,14 gezeigt hat. Auch dort wird ein Apophthegma²¹⁰ des Anacharsis²¹¹ auf Aesop übertragen und über den *primus inventor* in das Dichtungsprogramm integriert.

In ähnlicher Weise wird in der Fabel 3,5 ein kynisches Motiv auf Aesop übertragen. Dort wird Aesop von einem Fremden belästigt, der ihn mit Steinen bewirft. Aesop belohnt den Mann mit einem Geldstück und empfiehlt ihm, dasselbe nun bei einem Reichen zu versuchen. Der Fremde folgt dem Rat und endet am Kreuz. Dass Aesop hier sein Geld weggibt, um dem Mann eine Lektion zu erteilen, entspricht dem kynischen Ideal der Ablehnung von übermäßigem Reichtum. Zudem lässt sich schon aus der Tatsache, dass Aesop straflos mit Steinen beworfen werden kann, sein Status als gesellschaftliche Randfigur ersehen.²¹² Ferner erinnert auch diese Episode an eine Aussage, die dem Kyniker Antisthenes zugeschrieben wird. Bei Diogenes Laertius rät dieser, dass man es tapferer ertragen solle, wenn man beschimpft wird, als wenn einen jemand mit Steinen bewirft.²¹³ Grundsätzlich sind Beobachtungen dieser Art nicht überraschend, denn der Kynismus hat seit seiner Entstehung im 4. Jh. v. Chr. literaturgeschichtlich eine gewichtige Rolle in der Entwicklung der Fabel gespielt.²¹⁴

Bei der figuralen Vermengung von Aesop und Diogenes in der Fabel 3,19 ist also nicht nach Parallelen zwischen den beiden Weisen zu suchen, sondern auch hier ist nach dem Mehrwert der Identifikation von Aesop mit Diogenes zu fragen, der sich in der Variation der Diogenesanekdote zeigt. Bei Diogenes Laertius fügt sich die Geschichte in den Katalog zahlreicher Anekdoten ein, die ein Bild des Kynikers zeichnen sollen. Im Zentrum vieler Anekdoten steht – wie auch im vorliegenden Fall – das Moment der Gesellschaftskritik bzw. der Provokation:²¹⁵ Wenn Diogenes am helllichten

208 Vgl. RENDA (2012a) 50. Davor schon THIELE (1906) 383–385 und ELLER (1987) 205.

209 Siehe Diog. Laert. 6,41 (λύχρον μεθ' ἡμέραν ἄψας περιῆει λέγων „ἄνθρωπον ζητῶ“).

210 Zur Unterscheidung zwischen Apophthegma, Chrie und Gnome siehe oben bereits Anm. 150.

211 Zu der These, dass das Apophthegma von Antisthenes handelt, siehe Anmerkung 152.

212 Vgl. dazu ADRADOS (1999) 632. Siehe zu der Fabel Kapitel 4.2 dieser Untersuchung.

213 Siehe Diog. Laert. 6,7 (παρεκελεύετό τε κακῶς ἀκούοντας καρτερεῖν μᾶλλον ἢ εἰ λίθοις τις βάλλοιτο).

214 Vgl. ADRADOS (1999) 540–545. Es sei hier außerdem auf die explizite Erwähnung von Anacharsis verwiesen, mit dem sich Phaedrus im Prolog des dritten Buches (3 *prol.* 52) vergleicht und der ebenfalls mit kynischem Gedankengut in Verbindung gebracht wurde. Vgl. dazu NIEHUES-PRÖBSTING (1979) 90.

215 Vgl. BRANHAM (2009) 146.

Tage mit der Lampe umherläuft, so gewinnt die Handlung allein durch die Aussage, er suche einen Menschen, ihren Sinn. Ohne diesen Kontext ist sie, wie auch die phaedrianische Fabel in der Reaktion des unwissenden Schwätzers zeigt, sinnlos.

Darin liegt schließlich der Unterschied in der Adaption der Anekdote bei Phaedrus. Während Diogenes' Handlung zunächst irritieren und dann zum Nachdenken anregen soll, fehlt bei Phaedrus das Moment der Provokation. An seine Stelle tritt in der Fabel 3,19 ein Auftrag seines Herrn, den der Sklave Aesop auszuführen versucht.²¹⁶

Metapoetische Implikationen des Kulinarischen

In der Art des Auftrages mag schließlich ein Hinweis darauf enthalten sein, wie sich die oben beschriebenen Aspekte zueinander verhalten. So ist die Zubereitung des Essens – wie oben bereits angedeutet – eine Tätigkeit, die zu dem urbanen Setting und damit zum Topos des *servus currens* durchaus passt. Nimmt man dazu allerdings die Figur Aesops und ihre Implikationen in den *fabulae Aesopiae* in den Blick, so mag der Auftrag Aesops in doppelter Hinsicht vorbereitend für den weiteren Verlauf des Gedichts sein: Auf der Oberfläche dient der Auftrag dem Plot – er liefert die *causa* dafür, dass Aesop mitten am Tage eine Lampe benötigt. Zum andern ist die Zubereitung der *cena* die Ursache für den Auftritt Aesops als *servus currens* und damit gleichsam der Auftakt für die Inkorporierung eines Komödienelements in die Fabel.

Auch die metagenerische Ebene, die sich ebenfalls als bezeichnend für die Fabel 3,14 herausgestellt hat, wird im vorliegenden Gedicht nicht nur durch das programmatische Gegensatzpaar von Abstrakt und Konkret in der Sprichwörtlichkeit von Aesops Tätigkeit aufgerufen, sondern wird evident in scheinbar rein handlungsmotivierten Elementen rund um Aesop. So geht Aesop mitten über den Markplatz, was zum einen erneut motivisch in das Szenario des *servus currens* passt und zudem eine plotbedingte Voraussetzung für das Zusammentreffen mit dem Schwätzer ist. Gleichzeitig bedient Aesop allerdings eine Gattungseigenschaft der Fabel, wenn er seinen Weg abkürzt: *iter longius / effecit brevius* (5 f.). Auch hier wird also – über das Adjektiv *brevis* – eine semantische Schnittmenge zwischen Aesop und der Fabelgattung erstellt und die *brevitas* zeigt sich als Formideal auf der Figurenebene wie auf der Ebene der Poetik. Fabel und Komödie berühren sich in der Figur Aesops, wenn hier programmatische Prinzipien der Fabel in Plotelemente der Komödie eingearbeitet werden.

Dieses Moment der Gattungsmischung wiederum mag schon im Auftrag der Zubereitung der *cena* evoziert sein, nämlich im metaphorischen Gehalt von Essen als „Nahrung für den Geist“ und damit als Metapher für Literatur. Diesem Phänomen ist Emily GOWERS in ihrer Monographie *The Loaded Table* (1993) nachgegangen. Obwohl

²¹⁶ Vgl. dazu RENDA (2012a) 50, die ähnlich urteilt wie THIELE (1906) 584. Beide meinen, die Diogenesanekdote sei in das Setting von Aesop als Sklaven „hineingezwängt“ (THIELE) bzw. „forzosamente calato“ (RENDa).

sie zeigt, dass diese Art der Metaphorik in den Gattungen Komödie und Satire besonders präsent ist, stellt sie fest:

These sorts of comparisons [Vergleiche zwischen Essen und Literatur, Anm. d. Verf.] are made explicit so often in Latin literature that we can reasonably assume that, even if a Roman poet offers a meal to his readers *without* making the analogy directly, this is still a metaphor or programme for the literary composition that contains it.²¹⁷

Freilich handelt es sich beim vorliegenden Fall kaum um die Beschreibung einer Mahlzeit und die bloße Erwähnung einer Mahlzeit würde eine Passage wohl auch im Sinne GOWERS' nicht als metapoetisch ausweisen. Doch in der Fabel 3,19 erhält die Erwähnung der Essenszubereitung in doppelter Hinsicht Gewicht dadurch, dass sie die Grundlage für den weiteren Handlungsverlauf des Gedichts – sowohl Aesops Auftritt als *servus currens* als auch die Übertragung der Diogenesanekdoten auf Aesop – bildet. Ferner ist die Begründung der Handlungen Aesops als vermutlich phaedrianischer Zusatz besonders zu berücksichtigen.

Des weiteren ist die Zubereitung des Essens semantisch eng gekoppelt an die Figur Aesops und damit an den Komplex der Gattungsmischung, denn das frühere Abendessen (*maturius*, 2) liefert den Grund für die frühe Tageszeit und letztlich Aesops Abkürzung des Heimweges (*brevius*, 6). Die für den Sklaven notgedrungen kürzere Zubereitungszeit des Essens steht also in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kürze von Aesops Rückweg, auf deren Valenz als zentrale Gattungseigenschaft der phaedrianischen Fabel bereits oben verwiesen wurde.

Das semantische Feld des Essens wird schließlich bei Phaedrus durchaus eingeführt mit der Gattungsmischung. So werden in der Fabel 4,7, die explizit die Mischung von Fabel und Tragödie thematisiert,²¹⁸ die Rezeption von Literatur und die Nahrungsaufnahme semantisch parallelisiert. Dort wird über den Kritiker, auf dessen Drängen hin Phaedrus sich in einem Tragödienprolog versucht, gesagt, er empfinde Ekel vor der Lektüre der Fabeln (*hoc iocorum legere fastidis genus*, 4,7,2). Während *fastidire* hier noch vornehmlich den äußeren Ausdruck von Überdruß bezeichnen mag,²¹⁹ ist die Reaktion des Kritikers auf den Gattungsexkurs semantisch im Bereich des Kulinarischen zu verorten: *hoc quoque insulsum est* (4,7,17).²²⁰ Das tragische Stück ist also nach Meinung des Kritikers „ungesalzen“, womit er „qualitativ minderwertig“ meint.²²¹ Auch im Epimythion der Fabel 4,7 bleibt Phaedrus im selben semantischen Feld, wenn er das Gedicht auf diejenigen bezogen wissen will, denen „vor Dummheit

217 GOWERS (1993) 42.

218 Siehe zu dem Gedicht das Kapitel 5.3.

219 Siehe *ThLL* s.v. *fastidio* I.

220 Das Adjektiv *insulsum* ist außerdem ein semantischer Rückverweis auf das Thema der Seefahrt, das im Tragödienprolog behandelt wird.

221 Seine Kritik bezieht sich im Besonderen auf inhaltliche Aspekte (*falsoque dictum*, 4,7,18). Auch dazu vgl. Kapitel 5.3.

übel ist“ (*qui stultitia nauseant*, 4,7,25)²²² und die sich gern den Anschein von gutem Geschmack geben (*ut putentur sapere*, 4,7,26). Ebenso bewegt sich Phaedrus an zentraler Stelle im Prolog des dritten Buches semantisch in diesem Gebiet, wenn er feststellt, dass er nur mit starkem Widerwillen bzw. Ekel (*fastidiose*, 3 *prol.* 23) in den Kreis der Dichter aufgenommen würde.

Zwar liegt der Schwerpunkt dieser Aussagen hier nicht auf der Produktion von Literatur, sondern auf der Rezeption durch den Kritiker (und vergleichbar unwissende Leser), doch die Analogie des Konsums von Essen und (Fabel-)Literatur ist evident. Es ist bemerkenswert, dass Phaedrus an dieser Stelle, wo die Gattungsmischung explizit verhandelt wird, das semantische Feld des Essens anklingen lässt.

Auch auf diesen Zusammenhang von Kulinarischem und dem Aspekt der *variatio*, insbesondere in metagenerischen Kontexten, weist GOWERS (1993) 22 hin: „Food appears, as a rule, in texts which are mixed and miscellaneous, and set themselves up as trivial or parodic“. Eine solche parodistische Dimension ist in 4,7 bereits nachgewiesen worden, doch wichtiger ist hier das von GOWERS erwähnte Moment der Mischung. Insbesondere die *cena*, als das römische Äquivalent zum griechischen Symposium und kulinarischer Höhepunkt des Tages, ist daher äußerst angemessen, den Leser auf thematische und generische *varietas* z.B. in Form der Integration eines typischen Komödienelements in die Fabel einzustimmen.²²³ So unauffällig die Erwähnung einer *cena* in anderem Kontext bei Phaedrus sein mag;²²⁴ in der Fabel 3,19 ist sie angesichts der Deutlichkeit der Integration des gattungsfremden Elements als ein Verweis auf die *varietas* des römischen Gastmahls im Kleinformat zu werten, der das thematische Potpourri des Gedichts einleitet.

222 Auch diese Formulierung ist insofern doppeldeutig, als *nausea* in der Bedeutung „Seekrankheit“ (*OLD* s.v. *nausea* 1) auch das Feld der Nautik, das zuvor im Tragödienprolog vorherrscht, semantisch aufgreift. Vgl. dazu auch KOSTER (1991) 84: „Es folgt noch die unvermeidliche Mahnung, wem das *exemplum* ein *exemplum* sein soll: All denen, die vor Dummheit auf dem Meer der Literatur seekrank werden [...]“.

223 Außerdem mag in dem Begriff der *cena* bereits hier die Konnotation der Einheit von Spaß und Ernst mitschwingen, die GOWERS (1993) 162 als Konstituente des griechischen sowie römischen Gastmahls bezeichnet, wenn sie auf Hor. *sat.* 1,10,11 (*et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso*) verweist. Damit würde der Begriff *cena* gleichsam vorausdeuten auf das Epimythion der Fabel, wo die Fabel als Kritik an unpassendem Humor ausgelegt wird.

224 Die meisten Belegstellen von *cena* bei Phaedrus (1,26,3; 2,8,20; *app.* 20,8) sind unauffällig im Hinblick auf obige Konnotation. Lediglich in 4,16, wo Prometheus von Liber zu einer *cena* (4,16,8) gerufen wird und danach betrunken die Geschlechtsteile der Menschen vertauscht, ist das Element der Mischung in äußerst konkreter Form vorhanden. Weitere Implikationen von *cena* in der Fabel wären noch zu untersuchen und in ein Verhältnis zu setzen zu anderen Fabeln, in denen Prometheus auftritt (insbesondere *app.* 5).

Ein Potpourri an Gattungseigenschaften

Zugleich ist jedoch die eilige Zubereitung der *cena* auf die Mischung der verschiedenen Elemente im Gedicht übertragbar: Mit dem Formideal der *brevitas*, die hier auch als Maxime des eilenden Aesop in dessen Abkürzung über das Forum explizit vorgeführt wird, steht – vor allem im ersten Teil des Gedichts – ein Element im Zentrum, das auch metagenerisch unmittelbar umgesetzt wird, wenn sich die Fabel als Komödie *in nuce* zeigt und Aesop im *soccus* der Komödie auftritt. So scheint das *iter longius / effectit brevis* (5f.) den Mechanismus der Gattungsmischung im Gedicht zu beschreiben, das die lange Komödie zur kurzen Fabel werden lässt. Indem Aesop zudem in eine Rolle schlüpft, die als Typus metonymisch für die Komödie als Gattung zu stehen pflegt, wird sichtbar, wie Fabel und Komödie hier in ein unmittelbares Verhältnis gesetzt werden, in dem die Kürze als zentraler Vorzug der Fabel herausgestellt wird.²²⁵

Im Lichte der *varietas* des ersten Teils des Gedichts ist die anschließende Übertragung der Diogenesanekdote auf Aesop weniger überraschend. Darüber hinaus ist auch dieser Rollenwechsel Aesops im oben herausgestellten metagenerischen Zusammenhang zu betrachten. Es ist dabei zu fragen, was der Zugewinn des Apophthegmas für die Gattungsdiskussion ist. Wenn sich die Fabel hier in die Nähe eines Apophthegmas kynischer Tradition verortet, so dient dies der Stärkung jenes Aspektes, der als *tertium comparationis* dieser beiden Kleinformen festzuhalten ist. In der Tatsache, dass es sich um Kleinformen handelt, für die das Merkmal der Kürze bestimmend ist, berühren sich Fabel und Apophthegma auf formaler Ebene, doch um die Kürze der Fabel herauszustellen, hätte es nicht des Vergleichspunktes einer weiteren Kleinform bedurft, nachdem dieses Merkmal bereits explizit im Gegensatz zur Komödie ausgedrückt ist. Mit der Diogenesanekdote wird die Fabel vielmehr in ihrer Eigenschaft der sentenzenhaften Pointiertheit gestärkt, die sie mit dem Apophthegma gemein hat. Das ursprüngliche Apophthegma *hominem quaero* wird zur *reactio* der Fabel und die gewitzte Anekdote zur pointierten Replik.

Auch das Apophthegma wird im vorliegenden Gedicht zum metagenerischen Referenzpunkt. Wie im Falle der Komödie liegt der Kern des Vergleichs der beiden Kleinformen nicht in ihren Gemeinsamkeiten, sondern im Moment der Abgrenzung voneinander – die Fabel definiert sich durch die Unterschiede zur Kleinform des Apophthegmas. Der Unterschied wiederum liegt im Epimythion, das aus dem Gedicht eine allgemeine Lehre ableitet und mit der *utilitas* eine Grundfunktion der Fabel gewährleistet. Denn in den letzten drei Versen scheint die Fabel nachgerade die Notwendigkeit dieses Elements zu proklamieren, das die Gattung mit der universalen Anwendbarkeit von dem okkasionellen Apophthegma unterscheidet und in die Nähe

²²⁵ Dies mag besonders stark wirken, da gerade die Szenen des *servus currens* bei Plautus im Vergleich zu den griechischen Vorlagen enorm an Länge gewinnen, so dass speziell dieses Element im krassen Gegensatz zur phaedrianischen *brevitas* steht. Außerdem kann der Komparativ *maturius* (2), der sich auf die Zubereitung des Essens bezieht, bereits ein metagenerischer Hinweis auf die schnellere Produktion und Rezeption der kurzen Fabel im Verhältnis zur Komödie gesehen werden.

der Gnome rückt.²²⁶ So formuliert das Epimythion der Fabel, dass man beschäftigten Mitmenschen nicht mit unangemessenem Humor begegnen soll (10–12).

In dieser Abstraktion des ursprünglichen Apophthegmas wird über die Relativierung des Scherzhaften nicht nur an das programmatische Fundament von Unterhaltung und Belehrung gemahnt, die sich als *duplex dos* die Waage halten sollen, sondern die eigene *utilitas* betont, die in ihrer universellen Anwendbarkeit liegt. Damit umfasst das Thema der *utilitas* rahmend das Gedicht, das am Anfang die ursprünglich zweckfreie Tat des Diogenes mit praktischem Sinn füllt und nun, indem es Kritik am Übergewicht des *lusus* übt, mit der indirekten Stärkung des *utile* sein Ende nimmt.

4.6 Zwischenfazit

Während Aesop in den ersten beiden Büchern – v. a. in den programmatischen Passagen – der *fabulae Aesopiae* zwar als beständiger Referenzpunkt für Phaedrus' Eigenleistung fungiert und auch als Figur vornehmlich der Kontextualisierung und als moralische Instanz der Verbalisierung ethischer Richtlinien dient, wird er im dritten Buch als Personifikation der Fabelgattung mit einer allegorischen Qualität aufgeladen, die ihn poetologisch funktionalisiert. Sein Status als Gattungsgründer wird dabei nicht aufgehoben, sondern die Autorität des Archegeten wird in umgekehrter Wirkrichtung auf die phaedrianischen Dichtungsideale und letztlich auf Phaedrus selbst übertragen. In den Eigenschaften der Figur Aesops spiegeln sich dabei zentrale Gattungsmerkmale der *fabulae Aesopiae*, die wie Aesop selbst von Ambivalenz geprägt sind. Die phaedrianische Poetik der Gegensätze von Unterhaltung und Belehrung, Vorder- und Hintergründigem, Konkretum und Abstraktum, Narrentum und Weisheit wird in der Figur Aesops so realisiert, dass sie zur figürlichen Entsprechung der Gattung selbst wird und damit in eine metonymische Dreiecksbeziehung mit Phaedrus tritt. Dadurch schafft Phaedrus einen Nährboden auf der Figurenebene, der die Autorität des Alt-hergebrachten mit seinen eigenen Originalitäts- und Aktualitätsansprüchen verknüpft. So wird den Fabeln eine poetologische Dimension eingeschrieben, die dem Ausschreiten von Gattungsgrenzen und der damit verbundenen Konturierung eines Gattungsprofils, der Zurschaustellung von Produktionsszenarien und Rezeptionsidealen, schließlich der Selbstinszenierung als gleichwertiger Aesop dient: Wie Aesop in der Fabel stellt Phaedrus den Leser seiner Gedichte vor interpretative Rätsel. Dass er dies durch eine Funktionalisierung Aesops als auktoriale Figur erreicht, wird von ihm selbst als zentraler Bestandteil seines Originalitätsanspruches ausgewiesen.

Der zweifelhafte Aggregatzustand Aesops zwischen mythisch-legendenhafter Gestalt und historischer Künstlerpersönlichkeit, ferner zwischen außerliterarischem

²²⁶ Dieser fehlt wiederum die situative Einbettung der Lehre, die fester Bestandteil der Fabel (v. a. im Element der *expositio*) und häufig auch in Apophthegma und Chrie zu finden ist. Vgl. STENGER (2006) 216 f. Außerdem oben Anm. 150 in dieser Untersuchung.

Vorgänger und textinterner Figur wird in den *fabulae Aesopiae* dabei nicht aufgehoben, sondern fokussiert und in seiner Ambivalenz ausdefiniert, denn auch in dieser Eigenschaft bildet er die Fabelgattung ab, in der (römische) Alltagsszenarien, historische Anekdoten und mythische Urzustände koexistieren.²²⁷ Besonders in seiner Eigenschaft als ambivalenter Grenzgänger hat Aesop zentrale Bedeutung in der phaedrianischen Poetik: Er ist auf der Figurenebene dem übergeordneten Ich, Phaedrus, sowohl intradiegetisch unterstellt als auch als außerliterarisches Vorbild überhöht. Die Figur Aesops wird damit selbst zum Teil des interpretativen Rätsels, als das er die Fabel ausweist und markiert im dritten Fabelbuch nicht nur einen Höhepunkt des phaedrianischen Selbstwertes, sondern auch einen qualitativen Sprung der interfiguralen Vernetzung. So rückt Aesop nicht eigentlich in den Hintergrund, wie es der dritte Prolog vermuten ließe, sondern wird auf die figurale Ebene übertragen, um der phaedrianischen Selbstinszenierung dort Raum für eine figürliche Entsprechung zu geben.

Mit Aesop in seiner Doppelrolle als Gattungsgründer und figuraler Entsprechung der Gattung liegt ein komplexer, aber intuitiver Fall vor. Denn Aesop ist durch seinen Status als Archeget der Fabel, dessen Name zum Teil der Gattungsbezeichnung der ‚aesopischen Fabel‘ geworden ist, ein naheliegender Bezugspunkt selbstinszenatorischer Prozesse. Diese Eigenschaft und die Tatsache, dass Phaedrus sein Verhältnis ihm gegenüber explizit mit dem Begriff der *imitatio* charakterisiert, macht Aesops Funktion als Bindeglied zwischen Metapoetik und Selbstinszenierung deutlich.

Die für Aesop festgestellte Funktion innerhalb der interfiguralen Konstellation der *fabulae Aesopiae* beschränkt sich allerdings nicht auf diese Figur. Vielmehr spielen noch einige andere Figuren in den interfiguralen Mechanismen der Selbstinszenierung eine Rolle, indem sie als Projektoren (und Projektionsflächen) der phaedrianischen Poetik fungieren.

²²⁷ Beispielhaft dafür seien die Fabeln 1,14; 3,8; 3,10; 4,5 genannt, die alltägliche Szenarien beschreiben. 2,5 und *app.* 10 sind Beispiele für Anekdoten, die den Anschein des Historischen haben. In *app.* 5 wird schließlich die zeitliche Einordnung in einem früheren Weltalter angedeutet. Ferner ist die Tatsache, dass Tiere in der Fabel sprechen, als Gattungsmerkmal nicht nur ein Fiktionalitätsmarker, sondern mahnt auch an antike Konzepte von Weltzeitaltern, insbesondere das goldene Zeitalter unter dem Herrscher Kronos, in dem Tiere mit Menschen sprechen konnten – diese Vorstellung wird von Babrios (*Prolog* 1–11) explizit als Prämisse der Fabelgattung vertreten. Siehe dazu GERA (2003) 13 u. 61–67.

5 Esel, Bauern und Götter – weitere Fälle von Interfiguralität

Akzeptiert man die Prämisse, dass Aesop nicht die einzige Fabelfigur ist, die eine ausgeprägte selbstinszenatorische Funktion und insofern eine interfigurale Qualität hat, stellt sich die Frage nach einem geeigneten Zugriff, mit dem sich Figuren dieser Art ermitteln lassen. Ein grundsätzlich naheliegender Ansatz ist der Fokus auf solche, die schon bei oberflächlicher Betrachtung als Künstlerfiguren, d. h. als Produzenten von Kunst, erkennbar sind. Derlei Akteure finden sich auch in den *fabulae Aesopiae*. Als Künstlerfiguren lassen sie sich deshalb so leicht erkennen, weil sie entweder historische Künstlerpersönlichkeiten sind, wie z. B. im Falle von Simonides (4,23; 4,26), Sokrates (3,9) und Menander (5,1), oder weil sie unabhängig von der Frage ihrer Fiktivität explizit als solche ausgewiesen werden, wie z. B. der Flötenspieler Princeps (5,7).²²⁸ Zwar haben diese Figuren großes Potenzial für metapoetische und selbstinszenatorische Aussagen, da sie mit ihrem Status als Künstler eine zentrale Schnittmenge mit Phaedrus vorweisen können. Eine Untersuchung von Fabeln, in deren Zentrum solche explizit als Künstler gekennzeichneten Figuren im Zentrum stehen, dürfte daher in der Tat erfolgversprechend im Hinblick auf metapoetische Aussagen sein.²²⁹ Als eine zentrale These dieser Untersuchung darf allerdings gelten, dass die größere selbstinszenatorische Bedeutung nicht jenen dezidierten Künstlerfiguren zueigen ist, sondern dass einige Figuren selbstinszenatorisches Potenzial haben, obwohl diese zunächst nicht mit der Produktion von Kunst zu assoziieren sind.²³⁰ Bei diesen Fabelakteuren liegt sozusagen eine subtile, aber nicht weniger poetologisch relevante Form der Interfiguralität vor.

Die verbindende Gemeinsamkeit der Figuren, die in den folgenden Untersuchungen im Zentrum stehen sollen, liegt darin, dass sie sich – zwar in unterschiedlicher Ausprägung und Gewichtung, aber dennoch sämtlich – Merkmale mit dem Trickster teilen, wie sie auch für die Figur Aesops nachgewiesen werden konnten. Insbesondere eine ausgeprägte Mehrdeutigkeit verbindet alle Figuren miteinander – nicht etwa besonders auffällige Identitäten als ‚Künstlerfiguren‘. Welche Eigenschaften diese Figuren

228 Vgl. zu diesen vor allem SPAHLINGER (2008), wo die Fabeln 4,23; 4,26; 5,1; 5,7 untersucht werden.

229 Hier sei nochmals auf SPAHLINGER (2008) verwiesen, der in seinen Interpretationen einige Beobachtungen zu diesem Aspekt macht.

230 Hier sei auf den Grenzfall der Figur des Sokrates hingewiesen, der – wie oben angedeutet – als Künstler im weitesten Sinne gelten darf, zugleich aber eine Person von ähnlicher Ambivalenz ist wie Aesop (siehe dazu grundlegend ZANKER [1995]) und im Verdacht steht, in Phaedrus' Selbstinszenierung eine Rolle zu spielen. Mit ihm vergleicht sich Phaedrus sogar explizit, erwähnt ihn aber lediglich als Beispiel eines ruhmvollen Lebens, das ein wenig erstrebenswertes Ende findet. Insofern ist zwar die Tatsache, dass Phaedrus Sokrates in einer Fabel auftreten lässt, bemerkenswert, doch als Figur ist Sokrates – dies ist möglicherweise dem schlechten Überlieferungszustand der *fabulae Aesopiae* geschuldet – nur schwach konturiert.

dabei im Detail als Trickster ausweist, wird im Folgenden am einzelnen Gedicht zu erläutern sein.

Das Konzept des Tricksters dient also als interpretativer Zugriff, mit dem sich diese Figuren, deren auktoriale Qualität sich auf einer impliziten Ebene zeigt, fassen lassen. Von den oben genannten expliziten Künstlerfiguren werden diese also begrifflich getrennt, um eben jenem Umstand Rechnung zu tragen, dass ihre interfigurale Qualität durch Eigenschaften bedingt ist, die *per se* erst einmal nichts mit der Produktion von Kunst zu tun haben. Als auktoriale Figuren, die in besonderem Maße Selbstaussagen des auktorialen Ichs transportieren und daher auch von großer poetologischer Bedeutung sind, erweisen sich diese Figuren erst, nachdem ihr Status als Trickster identifiziert worden ist. In erster Instanz sind es also ihre Eigenschaften als Trickster, durch die den Figuren eine selbstinszenatorische Funktion zukommt, deren poetologischer Impetus sich erst in zweiter Instanz daraus ergibt. Die Wichtigkeit des Tricksterkonzeptes liegt demnach darin, dass in den *fabulae Aesopiae* poetologische Aussagen von poetologisch untypischen Figuren getätigt werden.

Diesen Mechanismen wird im folgenden Kapitel am Beispiel einiger Fabeln nachgegangen, die dieses interfigurale Potenzial und die verschiedenen Typen der Tricksterfiguren verdeutlichen, ohne dass das Phänomen notwendigerweise auf diese Texte beschränkt wäre.²³¹ Stattdessen wurden Texte ausgewählt, die repräsentativ für verschiedene Schwerpunkte des Tricksterkonzeptes sind. Das Kapitel zerfällt dabei in zwei Teile. Den Rahmen des ersten Teiles bilden die Fabeln *app.* 14 und 4,1, deren beider Hauptakteur der Esel ist. Das zentrale Merkmal des Esels als Trickster ist in beiden Gedichten eben jene Ambivalenz, die ihm als liminaler Figur zwischen menschlicher (bzw. tierischer) und göttlicher Sphäre zu eigen ist. *App.* 14 greift den schon zu Phaedrus' Zeit gängigen Stoff von Esel und Lyra auf, der jedoch in den *fabulae Aesopiae* eine implizite metagenerische Dimension hat, die in der Untersuchung der Fabel nachgewiesen werden soll.

Hierauf wird eine kurze Betrachtung von Fabel 3,12 angeschlossen. Das poetologische Gedicht um ein Huhn, das eine Perle findet, zeichnet im Gegensatz zum Schwerpunkt der Kunstproduktion in *app.* 14 ein Rezeptionsszenario, das einen metagenerischen Impetus hat. Schließlich wird eine Untersuchung der Fabel 4,7 angeschlossen, die explizit als metagenerisches Gedicht ausgewiesen ist. Die ersten drei untersuchten Fabeln des Kapitels sind somit gewissermaßen nach aufsteigender Deutlichkeit ihrer metagenerischen Dimension geordnet. Dabei kommt der Fabel 4,7 insofern besonderes Gewicht zu, als sie die implizite Gattungsauseinandersetzung in *app.* 14 als Teil eines wiederkehrenden Themas in den *fabulae Aesopiae* zu zeigen und so zu plausibilisieren vermag. Den Abschluss dieses Gedichtkomplexes bildet eine

²³¹ So ist die Dichte interfiguraler Mechanismen in den Büchern 3–5 besonders hoch, wie die Untersuchung der Aesopfigur in Kapitel 4 auf der Grundlage von Kapitel 3 gezeigt hat. Allerdings taucht gerade Aesop auch als Akteur in der Appendix auf (*app.* 9, 13, 17, 20), deren Untersuchung hinsichtlich interfiguraler Phänomene sich daher anböte. Ähnliches gilt für weitere Fabeln, in denen die hier untersuchten Figuren auftreten, wie z. B. 1,11, wo der Esel dem Löwen bei der Jagd hilft.

Untersuchung der Fabel 4,1, mit der die figürliche Brücke zu *app.* 14 geschlagen wird, denn dort bildet wieder der Esel den Mittelpunkt, allerdings nun als Vehikel eines selbstinszenatorischen Moments, das nicht nur das Tier in einem ambigen Status zwischen ohnmächtigem Sklaven und göttlichem Künstler zeigt, sondern die interfigurale Verknüpfung des Esels mit dem Ich der programmatischen Passagen durch intratextuelle Vernetzung veranschaulicht. Dadurch schließt das Gedicht den ersten Teil ab und leitet über zum zweiten Teil, der weitere Figuren vorführt, die Teil des figuralen Netzes der *fabulae Aesopiae* sind, und sich auch durch eine hohe intratextuelle Dichte – sowohl auf thematischer und poetologischer Makroebene als auch auf der Mikroebene der Lexik – auszeichnet, deren Wichtigkeit für das Verständnis der *fabulae Aesopiae* dabei im Gleichzug erwiesen werden soll.

Im Zentrum des zweiten Teiles stehen mit den Fabeln 5,5 und *app.* 5 zunächst zwei Gedichte, die sich durch den Konflikt zweier Figurenpaare auszeichnen. Dieses Merkmal ist dabei bezeichnend für die interfigurale Funktion dieser Figuren, denn sie verkörpern das für die phaedrianische Selbstinszenierung wichtige Merkmal der Dualität. Hinsichtlich ihrer interfiguralen Funktion lassen sich die Figuren dieser Fabeln nämlich nicht getrennt voneinander betrachten, sondern offenbaren erst in der Kombination ihr auktoriales Potenzial. Diese Kombination ist gerade deshalb poetologisch und selbstinszenatorisch so ergiebig, weil es sich in beiden Gedichten um äußerst gegensätzliche Figuren handelt, die jeweils gegensätzliche Aspekte phaedrianischer Poetik verkörpern und schließlich als figurale Entsprechungen des Ichs der *fabulae Aesopiae* erkennbar werden. Die Dualität erweist sich dadurch als eine Form der Externalisierung scheinbar widersprüchlicher Eigenschaften, deren Unvereinbarkeit einerseits Rechnung getragen wird durch die figurale Dopplung, die aber andererseits durch die proklamierte Einheit dieser Figuren aufgelöst wird. Von großer Bedeutung ist dieses Merkmal der Dualität – gerade im Hinblick auf obige Abgrenzung der untersuchten Figuren von den dezidierten Künstlerfiguren – deswegen, weil im Zentrum der in diesem Abschnitt bearbeiteten Fabeln mit Prometheus in *app.* 5 und dem *scurra* in 5,5 durchaus dezidierte Künstler stehen. Wie diese Untersuchung allerdings zeigen wird, funktionieren diese Figuren jedoch gerade nicht allein auf einer poetologischen Ebene, sondern nur in der dualen Verbindung mit einer weiteren, zunächst nicht mit Kunst assoziierten Figur. Auch in diesen Fällen ist mit der Dualität also eine genuine Eigenschaft des Tricksters bestimmend für die poetologische Relevanz der Fabelfiguren.

Den Schluss dieses Abschnittes bildet die Fabel 5,10, deren Protagonist, ein alterter Jagdhund, deutlich im Text als figurale Entsprechung des Ichs der Pro- und Epilog identifiziert wird. Die Fabel dient allerdings nicht nur der nachträglichen Plausibilisierung selbstinszenatorischer Mechanismen, die in den vorigen Untersuchungen zugrunde gelegt werden, sondern eignet sich als Endpunkt dieses Analysekomplexes, weil sie als scheinbar autobiographisches Zeugnis das Alter des Ichs thematisiert. Dabei zeigt das Gedicht in großer Deutlichkeit den Zusammenhang zwischen auktorialem Ich, Fabelfigur und Poetik der Fabel und lässt die Oszillation zwischen widersprüchlichen Eigenschaften auf der Ebene der Selbstinszenierung, der

Metapoetik und der Figurenebene als Konstituente der *fabulae Aesopiae* erkennbar werden.

Dem ersten Teil vorangestellt sei nun allerdings Einiges zur Figur des Esels, dessen Relevanz im phaedrianischen Werk zwar bereits angedeutet wurde. Doch erst vor dem Hintergrund des kulturellen Phänomens ‚Esel‘ zeichnet sich dessen Rolle in ihrer ganzen Tragweite ab, denn mit dem Esel tritt eine Figur in den *fabulae Aesopiae* auf, die von enormem Assoziationsreichtum geprägt ist. Das Spektrum dieser Assoziationen soll im Folgenden kurz ausgeschritten werden.

5.1 Der Esel – kulturhistorische Prämissen

Orientis partibus / adventavit asinus / pulcher et fortissimus

– Wechselgesang beim *Festum Asinorum* in Beauvais, 14. Jh.

Es stehen hier zunächst die physiognomischen und verhaltensbiologischen Eigenschaften des Esels im Fokus, die bestimmend für alle weiteren kulturwissenschaftlichen Erläuterungen sind, die im Anschluss ausgeführt werden. Damit wird die Grundlage für eine Untersuchung der literarischen Figur des Esels in den *fabulae Aesopiae* gelegt. Ausgangspunkt für dieses Kapitel ist daher die Fragestellung, welche Charakteristiken den Esel kulturhistorisch auszeichnen und welche seiner Eigenschaften ihn für eine interfigurale Rolle als Fabelfigur in den *fabulae Aesopiae* qualifizieren. Was verleiht dem Esel als Figur seine poetologische Qualität und worin könnte ein Grund liegen für seine Bedeutung im interfiguralen Geflecht des phaedrianischen Werkes?

Der Esel als Figur lässt sich nicht begreifen ohne seine Physiognomie, denn seine körperlichen Eigenschaften haben seinen Ruf und letztlich seine kulturelle Bedeutung entscheidend geprägt. Die in dieser Frage zentralen Attribute des Tieres sind: lange, bewegliche Ohren, ein dickes Fell und ein großes Geschlechtsteil. Im Besonderen diese Eigenschaften sind bestimmend für die gesamte Kulturgeschichte dieses Tieres und damit unerlässlich für das Verständnis der literarischen Tradition, die daran gekoppelt ist. Signifikant ist dabei bereits der erste, optische Eindruck der Ohren:

Etwas Propellerartiges und damit Maschinenähnliches haftet ihnen an, fast so, als ob die Ohren ein Eigenleben führten und der Esel im nächsten Augenblick auch abheben könnte. [...] Vor allem aber sind Eselsohren in auffälliger Weise asymmetrisch. Wenn ein Esel ein einzelnes Ohr schräg stellt, eins nach vorne, eins nach hinten, oder eins nach oben, eins nach unten kippt, wenn also das rechte Ohr scheinbar nicht weiß, was das linke tut, dann fühlen sich Freunde des Ebenmaßes aus dem Gleichgewicht gebracht. Symmetrie gilt als schön, Asymmetrie im besten Fall als komisch.²³²

Wenn Jutta PERSON (2013) ihre unterhaltsame Kulturgeschichte des Esels mit diesen Feststellungen einleitet, stellt sie damit zugleich eine Konstante in der Eselsrezeption fest, die in der ausgesprochenen Ambiguität des Tieres liegt. So findet sich die Asymmetrie der Ohren des Esels wieder in einer asymmetrischen, uneindeutigen Wahrnehmung des Tieres. Man hat aus der Länge und Beweglichkeit der Ohren einerseits auf besondere Rezeptionsfähigkeiten des Tieres geschlossen, andererseits sah man diese begründet in einem neugierigen Charakter, und überhaupt galt die Überlänge der Ohren als ein Zeichen geringer Geisteskraft.²³³ Dieser widersprüchliche Ruf des Esels findet seine Entsprechung in seiner literarischen Darstellung und schließlich – soviel sei vorab festgestellt – in Phaedrus' Werk: Der Esel ist eine asymmetrische Figur.

Ähnlich doppeldeutig ist auch die Auslegung der anderen körperlichen Merkmale: Sein dickes Fell ist einerseits Zeichen von großer Duldsamkeit und Leidensfähigkeit, andererseits eine Notwendigkeit, um Prügel und die Strapazen niederer Arbeit überstehen zu können. Schließlich ist da das lange Geschlechtsteil: Dieses war im Positiven ein Indiz überdurchschnittlicher Potenz und rückte das Tier in die Nähe von Fruchtbarkeitsgöttern,²³⁴ doch zugleich wurde es als Hinweis auf unkontrollierte Geilheit und ein unvernünftiges Überbetonen von Körperlichkeit gewertet.

Neben diesen optischen Merkmalen ist eine wirkmächtige Verhaltensweise des Esels – die er seinem Urahn, dem afrikanischen Wildesel, verdankt – diejenige, dass er bei Gefahr nicht wie sein enger Verwandter, das Pferd, zur Flucht neigt, sondern stehenbleibt. Die Ursache hierfür ist wohl darin zu suchen, dass die Aussicht auf glückliches Entkommen in der sandig bis steinig-gerölligen Heimat des Tieres im Nordosten Afrikas gering war. Diese Verhaltensweise wurde ihm sowohl als Mut als auch als auch Sturheit und Indolenz sowie Dummheit ausgelegt.²³⁵

Ein Text, dessen Bedeutung für diese Zusammenhänge von Physiognomie und charakterlicher Disposition sehr wichtig ist und als ‚Urzelle‘ des Mensch-Tier-Vergleichs gelten darf, sind die pseudoaristotelischen *Physiognomica*.²³⁶ In dem Werk werden verschiedene menschliche Charaktertypen beschrieben und ihre Merkmale denen bestimmter Tiere zugeordnet. Eigenschaften wie Mut, Feigheit und Heiterkeit werden als beobachtbar und konstant bei bestimmten Tieren dargestellt, deren physiognomische Eigenschaften wiederum in äußerlichen Merkmalen wie der Kopfform, Hautfarbe etc. der ‚Menschentypen‘ wiederzufinden seien. Damit stellen die *Physiognomica* nicht nur einen Zusammenhang zwischen menschlichen und tierischen Körper- und Charaktermerkmalen dar, sondern prägen im Gleichzug eine Tradition von Wesenseigenschaften bestimmter Tiere mit. Hierin ist bereits ein Zusammenhang zur

²³³ Siehe Plin. nat. 11,276 (*oricularum magnitudo loquacitatis et stultitiae nota est*). Entsprechend auch Pers. 1,121 (*auriculas asini quis non habet?*). Siehe dazu PLAZA (2006) 43.

²³⁴ Zur Verbindung vom Esel mit Bacchus bzw. Dionysos siehe unten S. 74.

²³⁵ Vgl. PERSON (2013) 12f. und 56.

²³⁶ Das Werk hat seinen Ursprung wahrscheinlich im Peripatos des 4./3. Jh. v. Chr. Siehe dazu TOWAIDE, A./HEINZE, T. H. „Physiognomik“, *DNP* 9 (2000) 997 f. und DEGWITZ (1988) 3–7.

Gattung der Fabel erkennbar, die auf ebendieser Prämisse konstanter Dispositionen bestimmter Tiere fußt. Die *Physiognomica* sehen in den Merkmalen des Esels Anzeichen von Dummheit, Trägheit und Feigheit und transportieren damit ein negatives Bild des Esels, das dort nicht nur an den oben genannten Merkmalen, sondern einer Vielzahl körperlicher Details wie vorstehenden Augen und dem Verhältnis von Ober- und Unterlippe festgemacht wird.²³⁷

Die ambige Wahrnehmung des Wesens des Esels als Amalgam positiver und negativer Extreme bildet sich schließlich im Status der Figur in Mythos und Kunst ab. Auch dort ist er von Gegensätzen auf vielerlei Ebenen bestimmt, die über anthropomorphisierende Gegensatzpaare von Verhaltensweisen und Charaktermerkmalen hinausgehen. Anhand zweier antiker Textbeispiele erläutert SCHEUER (2015) das ambige Deutungspotenzial der Eselsfigur, die zwischen Menschlichkeit und Göttlichkeit wie zwischen Weisheit und Dummheit changiert.

Als erstes Beispiel hierfür dient ihm eine Episode aus Plutarchs *De Iside et Osiride*,²³⁸ die einen Hinweis auf den Status des Esels als Figur „an der Schwelle zwischen Immanenz und Transzendenz“²³⁹ gibt. In der Passage bei Plutarch geht es um den ägyptischen Gott Typhon. Dieser ist ein Gott des Unheils, den man für Krankheiten und andere Unglücke verantwortlich machte.²⁴⁰ Außerdem ist er auf vielfältige Weise mit dem Esel verbunden: Typhon war ein Eselsgott und es besteht nicht nur eine optische Ähnlichkeit zwischen beiden, die sich in Rothaarigkeit und der länglichen Kopfform manifestiert,²⁴¹ sondern beiden wird – Typhon direkt und dem Esel mittelbar – von den Ägyptern ein dämonisches Wesen zugeschrieben.²⁴² Wenn Plutarch Typhon im platonischen Verständnis als δαίμων bezeichnet, so betont er damit Typhons Stellung

237 Siehe PERSON (2013) 21–23. In den *Physiognomica* werden dem Esel fast ausschließlich negative Eigenschaften zugeschrieben: Sein mageres Gesicht sei ein Zeichen der Feigheit (811b6 f.), sein großes Gesicht zeige Trägheit (811b9 f.), seine runde Stirn, vorstehenden Augen, dicken Lippen mit überhängender Oberlippe seien allesamt Zeichen seiner Dummheit (811b30 f.; 811b23 f.; 811a24 f.). Seine laute, tiefe Stimme deute seine Unverschämtheit an (812a31 f.). Siehe dazu DEGKWITZ (1988), der die körperlichen Eigenschaften und ihre Deutung sowie die Bezüge zu den Tieren auch tabellarisch abbildet (129–147).

238 Siehe Plut. *Is.* 362E–363D.

239 SCHEUER (2015) 8.

240 Zu Seth in dieser Funktion siehe VOGEL (1973) 267–272.

241 Dasselbe gilt für seine Hypostase Seth. Siehe dazu GRIFFITH (1970) 409 f., auf den auch SCHEUER (2015) 10, Anm. 7 hinweist. Siehe außerdem VOGEL (1973) 189.

242 Siehe Plut. *Is.* 362F und dazu SCHEUER (2015) 10. Die Verbindung des Esels zu Typhon zeigt sich außerdem in Apul. *met.* 11,6,2. Hier erscheint die Göttin Isis dem Protagonisten Lucius, der noch in Gestalt eines Esels ist, und gibt ihm Anweisungen, wie er mit ihrer Hilfe die „ihr lang verhasste“ Eselsgestalt ablegen kann (*mihiq̄ue iam dudum detestabilis beluae istius corio te protinus exue*). Die Äußerlichkeit, die mit Typhon bzw. seiner Hypostase Seth assoziiert wird, ruft diesen bei Apuleius mehr in seiner Funktion als Antagonisten der Isis denn als ambivalente Figur auf, doch belegt die Stelle immerhin die enge Verbindung des Esels mit dem Gott. Siehe dazu GRIFFITHS (1975) 162, DREWS (2009) 558–567, HINDERMANN (2009) 193 f., TILG (2014) 70 f., KEULEN (2015) 177.

zwischen dem Menschlichen und Göttlichen und dessen Mittlerrolle zwischen beiden Sphären, insofern er Anteile an beiden hat, doch keiner klar zuzuordnen ist.

Ähnliches gilt für den Esel, dessen Mittlerfunktion zwischen Göttern und Menschen sich darin zeigt, dass Typhon auf seinem Rücken vor Horus, dem Sohn von Isis und Osiris, flieht.²⁴³ In dem Bild vom Esel als Träger eines Gottes, das auch in Mythen anderer Kulturen bis hin zum Neuen Testament vertreten ist,²⁴⁴ verbildlicht sich diese Eigenschaft des Esels, denn sie zeigt ihn einerseits in seiner Funktion als niederes Lastentier, das der Mensch sich zu Nutze macht, und andererseits als Vehikel einer übermenschlichen Macht, das würdig ist, diese umherzubewegen, sie dabei rettet und so Anteil an ihr hat.

Den Esel als Träger einer Gottheit hat diese Episode gemeinsam mit SCHEUERS zweitem Textbeispiel aus Hygins *astronomica*. In 2,23 liefert Hygin den Ursprung zweier Sterne im Sternbild des Krebses, die *asini* genannt werden, und erzählt, wie Dionysos sich auf dem Weg zum Jupitertempel in Dodona einem großen Sumpf gegenübersteht. Die Überquerung gelingt ihm schließlich mit der Hilfe zweier Esel, derer einer ihn auf dem Rücken über das Hindernis trägt. Wie SCHEUER (2015) 11f. verdeutlicht, ist diese Geschichte ein weiteres Beispiel für den Esel als Reittier und Helfer eines Gottes, aber sie drückt auch eine für diese Untersuchung wichtige Dichotomie des Eselsschicksals aus. So bietet Hygin hinsichtlich der Belohnung des Esels für seinen Dienst zwei Varianten an, die in ihren Konsequenzen für das Tier ein ambiges Bild ergeben. Nach der ersten Variante belohnt Dionysos sein Reittier, indem er es als Gestirn an den Himmel versetzt. Nach der zweiten allerdings verleiht er dem Esel die Kraft, sich der menschlichen Sprache zu bedienen. Dieser nutzt die Gabe sofort, um sich mit Priapus in der Frage zu messen, wessen Geschlechtsteil²⁴⁵ größer sei.²⁴⁶ Nach seiner Niederlage kommt es aus Mitleid zum Katasterismos durch Dionysos.²⁴⁷

Das Ende des Esels, wie Hygin es darstellt, teilt sich damit einige Elemente mit der Vita Aesops: Auch dem Esel wird die Gabe der Sprache von einem Gott verliehen, auch ihn kostet seine vorlaute Rede schließlich das Leben.²⁴⁸

243 Siehe Plut. *Is.* 363D.

244 Siehe PERSON (2013) 45–47. Auch das Motiv der Gottheit, die auf einem Esel transportiert wird, findet sich in Apuleius' *Metamorphosen*, wo Lucius als Esel ein Bildnis der Kybele trägt (*deamque serico contextam amiculo mihi gerendam imponunt*, Apul. *met.* 8,27,3).

245 Hygin verwendet dafür den Begriff *natura*. Siehe zu dieser Bedeutung OLD s.v. 15.

246 Hier zeigt sich außerdem eine stoffliche Nähe zu Phaedrus, dessen Esel in 1,29 einen Eber auf ihre Verwandtschaft hinweist, die er an der vergleichbaren Länge seines Geschlechtsteils und des Rüssels des Ebers festmacht. Auch hier haben wir das Motiv der sprachlichen Provokation bei einem Agon, der – zumindest teilweise – über Geschlechtsteile ausgetragen wird.

247 Siehe Hyg. *astr.* 2,23,2. Nach Lact. *epitome divinarum institutionum* 18,8 (HECK/WLOSOK) kann es das Geschlecht des Esels mit dem des Priapus aufnehmen.

248 In der Sprachbefähigung des Esels durch eine Gottheit, speziell die Göttin Isis, liegt außerdem eine Parallele zwischen der Aesopvita und den *Metamorphosen* von Apuleius vor. Im elften Buch richtet Lucius (noch in Eselsgestalt) ein Gebet an die Göttin und scheint dabei noch vor der Rückverwandlung mit menschlicher (und eloquenter) Stimme sprechen zu können. Siehe FINKELPEARL (2003) 40 und

Ferner haftet dem Ende des Esels durch seine Sprachfähigkeit wie dem Aesops ein markantes Moment der Doppeldeutigkeit an: Mit dem Untergang geht eine Erhöhung einher und die Niederlage ermöglicht erst den eigentlichen Sieg des Tieres, der in dem Katasterismos liegt. Esel und Aesop sind darüber hinaus gerade im Hinblick auf ihr Lebensende miteinander verbunden, das bei beiden mit einer rituellen Abwärtsbewegung vollzogen wird. So weist Plutarch darauf hin, dass Esel von den Ägyptern geopfert wurden, indem man sie von einer Klippe stieß.²⁴⁹ Erhöhung und Erniedrigung, zusammen mit einer bildlichen Auf- und Abwärtsbewegung, die sich im Sturz von der Klippe und auch bei Hygin im Katasterismos findet, ist eine biographische Konstituente beider. Im Nebeneinander solcherlei Gegensätze wird die zentrale Parallele von Esel und Aesop sichtbar, die in der Inkonsistenz ihrer Figürlichkeit liegt.

So sind beide von Gegensätzen geprägt, die sich zwischen ihrem Dasein als niedere Bedienstete und nahezu göttliche Helden auf tun und die sie als Grenzgänger zwischen diviner Macht und menschlicher Physis, ja grotesker Hässlichkeit, ausweisen.²⁵⁰ Als ambige Figur ist der Esel zudem in der Nähe von Trickstergestalten zu verorten, mit denen er sich das Kriterium eben dieser inhärenten Widersprüchlichkeit teilt. Die Identifikation mit dem Trickster wird noch verstärkt durch das Motiv der Sprachfähigkeit des Esels, denn gerade mit der Sprachfähigkeit geht eine Erhöhung seines Konfliktpotenzials einher, das im Unterlaufen der Grenze von menschlicher und göttlicher Sphäre liegt. Aesop und Esel sind somit am deutlichsten zu erkennen als Trickster, wenn sie sich mit Göttern – Aesop mit Apoll und der Esel mit Priapus – messen und so als liminale Wesen zeigen, die auf die menschlich-göttliche Grenze hinweisen, indem sie sie in Frage stellen. Diese inhärente Widersprüchlichkeit des Esels prägt seine poetologische Qualität als Figur in den *fabulae Aesopiae*, denen insofern eine Poetik der Gegensätze zugrunde liegt, als sie genau wie ihr Erzähler zwischen niederem Status und dem Anspruch eines göttlichen Ursprungs changieren.²⁵¹

Dass der Esel, wenn er die Fähigkeit zur Sprache hat, in besonderer Weise Eigenschaften des Tricksters zeigt,²⁵² ist gerade mit Blick auf die Fabelgattung relevant. Denn als Fabelfigur ist der Esel Teil einer Gattung, deren Konstituente ja die Sprachfähigkeit der Tiere ist, wie Phaedrus bereits im Prolog des ersten Buches der *fabulae Aesopiae* klar herausstellt.²⁵³ Die Fähigkeit der Sprache ist dabei nicht etwa nur eine unergiebigste Prämisse der Gattung, sondern ist gerade bei der Figur des Esels Dreh- und Angelpunkt einer metagenerischen Auseinandersetzung, wie die folgende Untersuchung der Fabel *app.* 14 zeigt. Eben dieser metagenerischen Dimension, die

KEULEN (2015) 105. FINKELPEARL (2003) 49 bemerkt außerdem, dass die Sprachfähigkeit des Esels dort einen Verweis auf die Nähe des Romans zur Fabelgattung darstellen könnte.

249 Siehe Plut. *Is.* 362F.

250 Vgl. SCHEUER (2015) 10.

251 Siehe hierzu Kapitel 6.4 und insbesondere zu Inkonsistenzen Kapitel 6.5.

252 Vgl. SCHEUER (2015) 11.

253 Siehe Phaedr. 1 *prol.* 5–7.

zunächst in der Fabel nachgewiesen wird, soll dann weiter nachgegangen werden und ein umfassenderes Bild metagenerischer Gedichte bei Phaedrus gezeichnet werden, indem eine Untersuchung der Fabel 4,7 angeschlossen wird, die sich explizit mit den Grenzen der Fabelgattung befasst.

5.2 Schöner scheitern: Esel und Leier (*app. 14*)²⁵⁴

In dieser Fabel der *Appendix Perottina* tritt der Esel als augenscheinlicher Nicht-Künstler auf, der in der Versprachlichung seiner Unfähigkeit schließlich zum Produzenten von Kunst wird. In der Ambivalenz von Unkenntnis und Kunstfertigkeit zeigt er seine Qualität als programmatische Figur, wenn er hier zufällig auf eine Leier trifft:

Asinus ad lyram

*Asinus iacentem vidit in prato lyram.
Accessit et temptavit chordas ungula;
sonuere tactae. „Bella res sed mehercules
male cessit“ inquit „artis quia sum nescius.
Si repperisset aliquis hanc prudentior,
divinis aures oblectasset cantibus.“*

5

Sic saepe ingenia calamitate intercidunt.

Der Esel vor der Leier

Ein Esel sah auf einer Wiese eine Lyra liegen.
Er näherte sich und berührte die Saiten mit dem Huf –
durch die Berührung ertönten sie. „Dies ist eine schöne Sache, doch, beim Herkules,“

²⁵⁴ Motivgeschichtlich bereitet das Thema ADOLF (1950) auf, geht dabei aber kaum auf Phaedrus' Fabel ein. RÖMISCH (1970) 85–87 bietet eine konzise Interpretation mit einigen treffenden Einzelbeobachtungen – die Erklärung, dass der Esel mit dem Huf als Plektron-Ersatz theoretisch in der Lage wäre, die Lyra zu spielen, kann allerdings kaum überzeugen. GÄRTNER (2011a) 222–228 liefert entscheidende interpretatorische Impulse, wenn sie bemerkt, dass der Esel nicht eindeutig als unverständlich zu beurteilen ist. Zentral ist für ihre Interpretation außerdem eine intertextuelle Verbindung zu Varros *Menippeischen Satiren* (mehr dazu siehe Anm. 255) und die Verknüpfung von *app. 14* und 3,16 (Zikade und Nachtigall). GÄRTNER (2011a) 225–228 sieht in den beiden Fabeln eine Ironisierung der kallimacheischen Forderung, zu singen wie eine Zikade, statt zu brüllen wie ein Esel (Call. *Aet.* 1,25–32 ASPER = PFEIFFER) – in 3,16 wird die Zikade aufgrund ihres Gesanges getötet und scheint so dem Esel entgegenzustehen, der sich bei Phaedrus als Kunstverständiger entpuppt (siehe unten). GÄRTNERS Deutung ist stimmig und passt zu Phaedrus' sonstigem Umgang mit kallimacheischen Dichtungsprinzipien (siehe Kapitel 6.1 sowie GÄRTNER [2007b] 441–442, GÄRTNER [2011a] 227 und GÄRTNER [2015] 46 zur Umkehrung der Wegmetapher in 3 *prol.* 88). RENDA (2012a) 236–238 deutet an, dass der Esel für unverständige Kritiker stehe, was sie an einem intratextuellen Bezug zu 3 *prol.* 40 festmacht, wo das Ich eine *calamitas* erwähnt, die ihm – wohl durch sein Werk bzw. das zweite Buch – entstanden sei. Auch sie geht nicht auf das Produktionsszenario ein, das die Fabel ebenfalls bietet.

es ist schlecht ausgegangen“, sagte er, „weil ich ja von Kunst nichts verstehe.
Wenn ein Weiserer sie gefunden hätte,
hätte dieser unser Ohr mit gar göttlichen Klängen erfreut.“

5

So gehen häufig Talente durch ein Unglück unter.

Der Stoff ist als Sprichwort wohl älter als die phaedianische Fabel und lautet im Griechischen ὄνος λύρας ἀκούων²⁵⁵ bzw. ὄνος λυρίζων²⁵⁶. Der Esel ist in dem Sprichwort – wie in einigen anderen Stellen²⁵⁷ – stellvertretend für jemanden, der keinen Kunstverstand hat.²⁵⁸ Diese Eigenschaft scheint ihn auch hier auszumachen. Denn der Esel beschreibt sich selbst als *artis* [...] *nescius* (4), wobei *artis* besonders hervorgehoben ist, da es die zentrale Position im vierten Vers und damit im gesamten Gedicht einnimmt.²⁵⁹ Dass der Esel als Produzent qualitativ hochwertiger Kunst nichts zu taugen scheint, stellt er selbst in den Versen 5f. fest. Das Epimythion bleibt schließlich zweideutig: Bezieht es sich auf einen namenlosen *aliquis* (5), der unglücklicherweise die Lyra nicht gefunden hat und dessen Talent daher nicht zum Ausdruck kommt, oder wird dem Esel doch ein gewisses Talent zur Kunst unterstellt und es steht ihm lediglich seine physische Disposition, die Behufung, im Weg? Der schwierige Überlieferungsstand des Epimythions macht es als interpretativen Ausgangspunkt ungeeignet, doch es weist auf eine Inkonsistenz des Gedichts hin, die auch schon andernorts bemerkt worden ist.²⁶⁰

Denn die These (bzw. die Selbstaussage des Esels), er sei ein Unverständiger in künstlerischen Fragen, ist nur bedingt haltbar: Zwar ist nicht davon auszugehen, dass sein Versuch, die Lyra zu spielen, von Erfolg gekrönt war – insofern hat der Esel Recht. Schon die Stellung von *asinus* und *lyram* in Vers 1 weist auf die unüberbrückbare Distanz der beiden hin. Diese Unvereinbarkeit mündet dann in der Junktur *temptavit chordas ungula* (2), in der das Instrument mit dem Huf schließlich semantisch kolli-

255 Siehe Diog. 7,33; Menand. fr. 527 (KOCK); Lukian. *Ind.* 4; Hier. *epist.* 27,1 (*asino quippe lyra superflue canit*). Zu Varr. *Men.* 348f. (ASTBURY) vgl. GÄRTNER (2011a) 223–225, wo sie versucht, die varronische Satire für die Interpretation von *app.* 14 fruchtbar zu machen. Angesichts des schlechten Überlieferungszustandes der Satire berücksichtige ich diese interpretativ nicht, schließe aber nicht aus, dass das Gedicht als Intertext funktionieren könnte. Insbesondere die – freilich sehr spekulative – Identifikation Varros mit der Figur des Esels (vgl. CÈBE [1990] 1482f.) stellt eine bestechende Parallele zu vorliegender Fabel dar.

256 Siehe Macar. 6,39. Für Allgemeines auch in der bildenden Kunst zum ‚musizierenden Esel‘ vgl. VOGEL (1973) 351–364, der sich dem Esel kulturgeschichtlich zu nähern versucht.

257 Siehe Cic. in *Pison.* 30,73 (*Quid nunc te, asine, litteras doceam?*) und Hor. *sat.* 1,1,90f. (*Infelix operam perdas, ut si quis asellum / In campo doceat parentem currere frenis*), dazu Porphyrio, der die Stelle als sprichwörtlich identifiziert: *Et hoc videlicet de asino proverbium aut proverbiale esse, quia infacetum atque inurbanum erit, si putemus illud ad praesens a poeta fictum esse.*

258 Siehe OTTO (1962) 40 f.

259 Vgl. GÄRTNER (2011a) 223.

260 Vgl. v. a. GÄRTNER (2011a) 223.

diert. Das einzige, was wir über das Ergebnis des Zusammentreffens erfahren, ist, dass die Saiten erklingen.

Das Beachtliche ist jedoch nicht, dass der Esel sich am Lyraspiel versucht, sondern dass er seinen Versuch sogleich als gescheitert beurteilt. Dabei erkennt er den inhärenten Wert des Instruments an, das er eine *bella res* (3) nennt, beklagt aber, dass er ihm nicht gerecht wird. Der selbstreflexive Esel weiß um das Unglück seiner eigenen (handwerklichen) Unfähigkeit, die einen Gegensatz bildet zum Potential des Instruments. Somit hebt sich dessen Aussage *artis [...] sum nescius* gewissermaßen selbst auf.

Die folgenden Verse verkomplizieren den Fall weiter, wenn der Esel betrauert, dass nicht jemand mit mehr Verstand, *aliquis prudentior*, die Lyra gefunden hat (5). Dieser hätte die Ohren wohl mit göttlichen Klängen erfreut (6). Nicht nur erhärtet sich dadurch der Eindruck, dass der Esel als Kunstrezipient nicht so ahnungslos ist, wie es zunächst scheint, sondern insbesondere Vers 6 zeichnet sich durch einen inhärenten Widerspruch aus. So fällt dieser Vers schon rhythmisch auf, da er ein nahezu rein spondeischer Vers ist.²⁶¹ In feierlichen Metren, die an ihren rituellen Ursprung im Opfer mahnen, beklagt der Esel also sein Unglück und lässt dabei die göttlichen Gesänge (*divinis [...] cantibus*) im Hyperbaton das Entzücken der Ohren umrahmen (*aurēs oblectasset*). Wieder weiß der Esel zu überraschen: Nicht nur erkennt er seine Versuche auf dem Instrument als kunstlos, sondern er lässt die Erläuterung dieses Umstandes in einem äußerst kunstvollen Vers gipfeln und verdreht das Sprichwort ὄνος λύρας ἀκούων ins Gegenteil.²⁶² Auf diese Weise realisiert er die Kunst, indem er ihr Fehlen beklagt. Oder anders: Im Scheitern an der Kunst wird der Esel zum Künstler! Bezeichnend ist dabei die veränderte Form der künstlerischen Leistung. Statt kunstvollen Lyraspiels liegt die Kunstfertigkeit des Esels in der Kunstfertigkeit seiner rein sprachlich formulierten Erkenntnis der eigenen artistischen Grenzen. Wenn sich der Esel hier v. a. in seiner Sprachgewalt als Dichter entlarvt, so bedient er sich damit gleichsam einer zentralen Gattungseigenschaft der Fabel, deren Alleinstellungsmerkmal er effektiv der Lyra gegenüberstellt.

Da also das Vermögen des Esels, die eigenen Grenzen zu erkennen, ihn schließlich zum (Fabel-)Künstler macht, erweist sich vor diesem Hintergrund die Mehrdeutigkeit des Epimythions als gerechtfertigt. Denn auch die Deutung, dass die *ingenia* des Epimythions das Talent des Esels meinen, ist denkbar, nachdem ihm Kunstverstand attestiert werden konnte.²⁶³ Das Epimythion bleibt richtig: Einerseits geht das Talent des Esels zugrunde, da es sich aufgrund des Unglücks seiner äußeren Merkmale (die bereits erwähnten Hufe) nicht entfalten kann, andererseits ist es das Bewusstsein dieser Unfähigkeit, das den Esel zum Künstler und passenden Protagonisten einer kunstvoll gestalteten Fabel macht.

²⁶¹ Vgl. OBERG (2000) 243. Lediglich das vorletzte Element ist, wie stets im Senar, *breve*.

²⁶² Vgl. GÄRTNER (2011a) 223. Nach ADOLF (1950) 52f. ist v. a. der singende Esel als Kunstproduzent zu sehen, während der Esel mit der Leier ein Bild für die Rezeption ist. In dieser Fabel berühren sich beide Ebenen.

²⁶³ Vgl. GÄRTNER (2011a) 223.

Die Fabel lässt sich dementsprechend gleichsam als Allegorie auf die Fabeldichtung und ihr Potenzial als Gattung lesen. Mit der Lyra trifft der Esel schließlich auf einen Gegenstand, der nicht nur mit Blick auf die physischen Grenzen des Esels, sondern genuin mit einer hohen Kunstform assoziiert ist. Der Esel wird zunächst nicht mit Kunst – schon gar nicht mit hoher Kunst –, sondern grundsätzlich mit einem niedrigen (in erster Linie sozialen) Status verknüpft, der in größtmöglicher Differenz zur Lyra steht. In seiner Eigenschaft als *low level*-Existenz entspricht der Esel der Gattung, der er als Figur dient: Fabelgattung und Esel teilen sich den zweifelhaften Ruf. Der Esel als Künstler ist notwendigerweise ein Produzent von zweifelhafter Kunst, die im Kontrast zur Lyra stehen muss. Doch so wie der Esel als Kunstproduzent seine Grenzen genau kennt, erhält sein Produkt, das in der zugrundeliegenden Allegorie der Fabeldichtung entspricht, seinen Wert gerade durch das Wissen um das nach oben begrenzte Potenzial dieser Gattung. Auf paradoxe Weise erreicht die Fabel als Gattung also ihren Höhepunkt im Gewährwerden ihres niedrigen literarischen Status.

In dem metagenerischen Moment der Fabel, dessen Schlüsselfigur der Esel ist, zeigt sich schließlich dessen interfigurales Potenzial: Die Eselsfigur wird nicht nur zum Kunstproduzenten im Allgemeinen, sondern zum Sprachrohr des Fabeldichters im Besonderen. Indem Phaëdrus den Esel als eine Figur inszeniert, die gleichzeitig auf eine Gattungsgrenze hinweist und in ihrer kunstvoll verbalisierten Erkenntnis dieser Grenze eine zentrale Gattungseigenschaft verkörpert, wird das Tier in eine poetologische Kongruenz mit dem Fabel-Ich gerückt und lässt es zu dessen figürlicher Entsprechung werden.

Somit wird in der Fabel die *per se* ambivalente Figur des Esels funktionalisiert, um ein uneindeutiges metagenerisches Moment zu verdeutlichen: In seiner tricksterhaften Oszillation zwischen Weisheit und Unkenntnis ist der Esel als Grenzgänger ein angemessener Akteur eines Gedichts, das die Grenzen der Fabelgattung zu kommentieren scheint. Was hier im Besonderen die Nähe des Esels zum Trickster zeigt, ist die Tatsache, dass er im Moment der Gewährwerdung seiner Unkenntnis und damit einer natürlichen Grenze, ebendiese gleichsam aufzuheben scheint, indem er ihre Existenz kunstfertig beklagt. Ebenso wird die Fabel hier als Gattung gezeigt, deren Qualität erst in der Paradoxie ihres niedrigen Status und ihrer banalen Gattungsprämisse sprechender Tiere zusammen mit dem hohen Anspruch und der intertextuellen Dichte, die Phaëdrus ihr verleiht, erkennbar wird.

Diese Form der Überschreitung von Gattungsgrenzen bei gleichzeitiger Konsolidierung lässt sich auf ähnliche Weise auch in dem Gedicht 4,7 beobachten, wo Phaëdrus den Ansprüchen eines Kritikers nachgibt, sich in tragischer Dichtung versucht und damit die Grenzen der Fabelgattung nicht nur formal über die Maßen belastet. Fabel 4,7 ist insofern bemerkenswert, als es ein explizit metagenerisches Gedicht ist, in dem sich Phaëdrus dezidiert mit der Abgrenzung der eigenen Gattung von anderen – in diesem Fall der Tragödie – auseinandersetzt. Eine Untersuchung des Gedichts bietet sich insofern an, als dabei grundlegende Strategeme der Auseinandersetzung mit den Grenzen der Fabelgattung ersichtlich werden können, durch die ein metagenerisches

Moment als ein wiederkehrendes Thema in den *fabulae Aesopiae* ausgewiesen wird, dessen Umsetzung auf der Figurenebene nur eine, nämlich implizite Form darstellt. Die Fabel 4,7 weicht dabei als explizit metagenerisches Gedicht in ihrer Grundstruktur durchaus weit ab von den anderen Fabeln, denn sie ist ein Extremfall der dialogischen Fabel, die nahezu ohne narrative Elemente auskommt. In dieser Grundeigenschaft deutet sich bereits der programmatische Charakter des Gedichts an. Ferner ist die Tatsache, dass Phaedrus dem Thema der Gattungsabgrenzung eine solche Fabel widmet, ein Hinweis darauf, wie wichtig dieses Moment auch für das Verständnis anderer Fabeln ist, die das Thema nicht explizit berühren.²⁶⁴

5.3 Phaedrus' tragisches Scheitern (4,7)²⁶⁵

*Tu qui, nasute, scripta destringis mea
et hoc iocorum legere fastidis genus,
parva libellum sustine patientia,
severitatem frontis dum placo tuae
et in cothurnis prodit Aesopus novis.*

5

*Utinam nec umquam Pelii nemoris iugo
pinus bipenni concidisset Thessala,
nec ad professae mortis audacem viam
fabricasset Argus opere Palladio ratem,
inhospitalis prima quae ponti sinus
patefecit in perniciem Graium et barbarum!*

10

²⁶⁴ Hingewiesen sei hier auf die Fabel 3,19, die mit 4,7 nicht nur das Thema der Gattungsabgrenzung bzw. der Gattungsmischung gemein hat, sondern eine implizite Zusammenschau der Fabel mit der Komödie, also dem ‚Gegenpart‘ der hier betrachteten Tragödie, bietet. 3,19 untersucht also das Bild von Aesop ‚im soccus der Komödie‘ und damit das Verhältnis zu einer der Fabel näheren Gattung. Siehe dazu Kapitel 4.5.

²⁶⁵ Grundlegend dazu sind: THIELE (1911) 880f., der bereits darauf hinweist, dass Phaedrus sich hier mit Aesop identifiziert und sich „absichtlich [...] lächerlich“ mit dem tragischen Exkurs mache, LUZZATTO (1976), die den Exkurs als ironisch beurteilt und es für denkbar hält, dass Phaedrus die *Medea* Ovids vorlag, CAVARZERE (1973–1974), der eine genaue intertextuelle Untersuchung leistet und dabei eine Kontamination ennianischer, catullischer und ovidischer Prätexte vermutet. Ferner erläutert er das Attribut *nasutus*, mit dem hier der Kritiker versehen wird. KOSTER (1991) macht viele wichtige Einzelbeobachtungen, doch sieht er Phaedrus hier insbesondere an der Metrik der Tragödie scheitern („wie immer gelingt ihm nichts ganz“, 84). Wie auch bei anderen Gedichten ist KOSTERS Deutung dadurch bestimmt, dass er Phaedrus' dichterische Fähigkeiten für defizitär hält. GÄRTNER (2000) leistet einen zentralen Beitrag, indem sie die *inter-* und *intratextuellen* Referenzen aufschlüsselt und die Tragödienparodie nebst einer akribischen sprachlichen Untersuchung in Phaedrus' Dichtungsprogramm einordnet. HERRMANN (2004) geht auf das Verhältnis zu den Intertexten und die Auseinandersetzung mit dem Kritiker ein, den sie als *Cato maior* identifiziert. DUNSCH (2010) schreitet die philosophischen Implikationen der tragischen Passage aus und arbeitet schließlich eine dreigliedrige Sprechersituation heraus, die aus Phaedrus, Aesop und der Amme, die in der euripideischen *Medea* den Prolog spricht, besteht. Nur *en passant* wird die Fabel untersucht bei CURRIE (1984) 505 und HENDERSON (2001) 71f.

*Namque et superbi luget Aeetae domus,
et regna Peliae scelere Medae iacent,
quae saevum ingenium variis involvens modis
illic per artus fratris explicuit fugam,
hic caede patris Peliadum infecit manus.* 15

*Quid tibi videtur? „Hoc quoque insulsum est“ ait
„falsoque dictum; longe quia vetustior
Aegaea Minos classe perdomuit freta
iustoque vindicavit exemplo impetum.“
Quid ergo possum facere tibi, lector Cato,
si nec fabellae te iuvant nec fabulae?
Noli molestus esse omnino litteris,
maiores exhibeant ne tibi molestiam.* 20 25

*Hoc illis dictum est, qui stultitia nauseant
et ut putentur sapere caelum vituperant.*

Du Naseweis, der du meine Schriften verreißt,
und den es ekelt, diese Art von Späßen zu lesen,
Ertrage mein Büchlein mit ein wenig Geduld,
während ich deine strenge Stirn besänftige
und Aesop in neuen Kothurnen auftritt. 5

Ach, wäre doch nie auf dem Joch des pelischen Haines
die thessalische Fichte durch die Doppelaxt gefallen
und hätte Argos niemals mit der Hilfe Athenes
für den wagemutigen Weg des offenkundigen Todes das Schiff gebaut,
das als erstes die Buchten des ungastlichen Meeres 10
zum Verderben von Griechen und Barbaren erschloss!
Denn des stolzen Aietes Haus trauert
und des Pelias Reich liegt darnieder durch die Schandtät der Medea,
die ihren grausamen Geist auf vielfältige Weise verbarg 15
und dort die Flucht durch die verstreuten Glieder des Bruders ermöglichte,
hier die Hände der Peliaden mit Vatermord besudelte.

Wie scheint dir dies? „Auch das ist fad“, sagt er,
„und falsch; denn viel früher
hat Minos mit seiner Flotte das Ägäische Meer gezähmt 20
und so mit beispielhafter Gerechtigkeit den Angriff gerächt.“
Was kann ich also für dich tun, du Leser streng wie Cato,
wenn dich weder kleine Geschichtchen noch große Dramen²⁶⁶ erfreuen?
Sei nicht der Literatur gänzlich nur Verdruss,
damit sie dir nicht größeren Verdruss bereitet. 25

266 Hier verwendet Phaedrus das lateinische Wort *fabula*, das ‚Fabel‘ ebenso wie ‚Drama‘ bedeutet. Die Fabel wird an dieser Stelle im Gegensatz zum Drama mit dem Diminutiv *fabella* bezeichnet.

Das ist denen gesagt, die vor Dummheit an Übelkeit leiden
und, um als klug zu gelten, die feinste Arbeit²⁶⁷ tadeln.

Das Gedicht folgt dem traditionellen Aufbau der Fabel in *expositio* (1–5), *actio* (6–16), *reactio* und Schluss (17–20 und 21–24) nebst Epimythion (25–26).²⁶⁸ Es beginnt mit einer kurzen Ansprache an einen Kritiker, der Phaedrus' Werke verreiße und nichts an der Fabel finde (1–2). In umgangssprachlichem Ton wird der Kritiker *nasutus*, also ‚Spötter‘ oder ‚Naseweis‘, genannt. Phaedrus greift damit den Topos des Nörglers auf, der in den vielen Variationen des kallimacheischen *livor*-Motives immer wieder auftaucht.²⁶⁹ Die Härte der Kritik, die Phaedrus erfährt, spiegelt sich dabei auch sprachlich in dem Hyperbaton *scripta (...) mea* wider, das vom Prädikat *destringis* bildhaft ‚zerrissen‘ wird. Im Gegensatz zu vielen anderen Stellen in den *fabulae Aesopiae* scheint Phaedrus die Kritik jedoch nicht einfach abtun zu wollen, sondern er gibt vielmehr den Kritikern nach, die die Fabeln für anspruchslos halten (2). So mögen diese sich in Geduld üben, wenn er, Phaedrus, sich nun aufmache, die Strenge ihrer Stirn zu glätten (3–4), denn Aesop werde nun in neuen Kothurnen hervortreten (5).

Phaedrus entwirft hiermit ein durchaus komisches Bild. Der Kothurn ist bekanntermaßen der hohe Schaftstiefel, der als Bühnenschuh tragischer Schauspieler fungierte. In der römischen Kaiserzeit nahm der Stiefel durch die immer höher werdende Besohlung beinahe das Aussehen von Stelzenschuhen an.²⁷⁰ Einerseits ruft Phaedrus also die Erwartung hervor, dass er nun tragisch dichten werde.²⁷¹ Andererseits zeichnet er ein lächerliches Bild von Aesop, der auf Stelzenschuhen hervortritt.²⁷²

Die Figur Aesops hat hier eine grundsätzlich andere Qualität als in den in Kapitel 4 untersuchten Fabeln. In dieser explizit metagenerischen Fabel steht die metonymische Verknüpfung Aesops mit der Fabelgattung im Vordergrund. Der Gattungsgründer ist entsprechend kaum eine handelnde Figur, sondern vornehmlich ein metaphorisches Mittel, um das Moment der Gattungsmischung zu verbildlichen. Gleichzeitig deutet die Nennung Aesops noch vor der eigentlichen Gattungsmischung auf die starke Diskrepanz zwischen den Elementen dieser Verbindung hin. Denn mit Aesop verbunden sind die Eigenschaften von Dualität und Ambiguität, die sich im dritten Buch der *fabulae Aesopiae* als zentral herausgestellt haben: Wenn Phaedrus Aesop hier also mit Kothurnen auftreten lässt und auf diese Weise die Gattungen Fabel und Tragödie

²⁶⁷ Zur Bedeutung von *caelum* mehr unten auf S. 88 f.

²⁶⁸ In der Gliederung folge ich GÄRTNER (2000) 662 und DUNSCH (2010) 38.

²⁶⁹ Siehe 2 *epil.* 10; 3 *prol.* 60; 4 *prol.* 15; 4, 22, 1; 5 *prol.* 9. CAVARZERE (1973–1974) 115 sieht darin vor allem ein satirisches Motiv.

²⁷⁰ Siehe HURSCHMANN, R. „Kothurn“, *DNP* 6 (1999) 781–782.

²⁷¹ Siehe auch GÄRTNER (2000) 663.

²⁷² Vgl. GÄRTNER (2000) 665. Die Komik mag dadurch verstärkt werden, dass Aesop als körperlich beeinträchtigter Buckliger galt. Vgl. dazu bereits oben Anm. 145 in dieser Untersuchung.

bildlich verknüpft, zeigt er damit schon das Groteske dieser Mischung, das sich aus dem evidenten Kontrast der beiden Gattungen ergibt.²⁷³

In Vers 6 scheint nun tatsächlich der Prolog einer Tragödie zu beginnen. Unzweifelhaft handelt es sich bei dem Stück um den Prolog einer Medeatragödie. Hiermit behandelt Phaedrus einen Stoff, der bereits in der Antike viel bearbeitet und diskutiert wurde.²⁷⁴ Er widmet hierbei die ersten Verse (6–11) dem irrealen Wunsch, die Argo wäre niemals erbaut worden. Dann kommt er zu der Figur der Medea und einer kurzen Beschreibung einiger ihrer berüchtigten Taten (12–16).

Schon die ersten Verse der tragischen Passage präsentieren sich in aufwendiger Gestaltung mit allerlei für die Tragödie typischem, rhetorischem Prunk. Im ersten Vers fällt das Homoioteleuton in Verbindung mit der Häufung des U-Lautes auf (*utinam* [...] *umquam* [...] *iugo*, 6), der onomatopoietisch den lateinischen Klagelaut nachahmt,²⁷⁵ bevor im darauffolgenden Vers Assonanzen des I-Lauts vorherrschen und mit Konsonanzen des S-Lauts verbunden werden (*pinus bipenni concidisset Thessala*, 7). So unterstützt Phaedrus lautmalerisch den Inhalt der Verse, in denen im Irrealis der Vergangenheit die Erbauung der Argo aus einer thessalischen Fichte als Ursprung der Tragödie um Medea und Iason dargestellt wird. Steht im ersten Vers noch die Klage durch die Assonanz im Vordergrund, scheint im zweiten Vers durch die Häufung der höheren Vokale zusammen mit den S-Lauten die zweischneidige Axt (7) beim Fällen der Fichte hörbar zu werden. Von der Fichte kommt Phaedrus nun zur eigentlichen Fertigung der Argo durch ihren Erbauer Argos (8–9).

Der hohe Anspruch der Verse zeigt sich auch im nun folgenden Relativsatz, in dem die Argo vorgestellt wird als erstes Schiff, das das „ungastliche Meer“ befahren habe. Der Sprecher dieses Prologs erweist sich sogleich als wissenschaftlich sattelfest, wenn er den Terminus *pontus inhospitalis* (10) verwendet, der sich sowohl auf das gesamte Meer als auch das Schwarze im Besonderen beziehen kann.²⁷⁶ Hiermit seien nur einige wenige Beispiele für die kunstvolle Ausarbeitung der Verse gegeben.²⁷⁷ Formal ist eine klare Struktur erkennbar: Dieser erste Teil der tragischen Passage besteht aus nur einem Satz, der in einer reihenden Struktur die Hauptaussage, nämlich das Verderben, zu dem die Argo bei Griechen und Barbaren führte, klimaktisch ans Ende stellt (*patfecit in perniciem Graium et barbarum*, 11).²⁷⁸

²⁷³ Siehe GÄRTNER (2000) 674. Außerdem sieht DUNSCH (2010) 41f. eine Art trianguläres Verhältnis zwischen Phaedrus, Aesop und der Amme, die als Sprecherin des Prologes bei Euripides und Ennius auftritt (Cic. *nat. deor.* 3,75). Mehr dazu unten.

²⁷⁴ Vgl. GÄRTNER (2000) 673–675.

²⁷⁵ Vgl. GÄRTNER (2000) 666.

²⁷⁶ Phaedrus scheint damit auf seine Kenntnis um die umstrittene Frage nach der Argo als erstes Schiff hinweisen zu wollen. Näheres dazu unten in Anm. 299. Die griechische Bezeichnung kommt vom iranischen ‚achshaenas‘, was ‚dunkel‘ bedeutete, und wurde wohl durch Volksetymologie zu ἄξεινος und schließlich euphemistisch zu εὐξεινος umgedeutet. Siehe OLSHAUSEN, Eckart. „Pontos Euxeinós“, *DNP* 10 (2001) 144–146. Vgl. dazu auch Plin. *nat.* 6,1 und Ov. *trist.* 4,4,55f.

²⁷⁷ Für weitere stilistische Beobachtungen siehe GÄRTNER (2000) 666f. und OBERG (2000) 175f.

²⁷⁸ Vgl. GÄRTNER (2000) 666f.

Im zweiten Teil greift Phaedrus nun in Form einer Ringkomposition den ersten Teil auf, indem er zuerst das Unheil auf barbarischer (12) und griechischer Seite (13) darstellt, dann die wilde Natur der Medea in den Mittelpunkt rückt (14), und schließlich die konkreten Vergehen Medeas auf barbarischer und griechischer Seite anführt, um sie so ringförmig mit ihren schändlichen Taten zu umschließen.²⁷⁹

Ennius' *Medea* als Intertext

Schon im ersten Wort *utinam* deutet sich allerdings der Intertext an, der Phaedrus hier als Vorbild gedient hat, nämlich die *Medea* des Ennius.²⁸⁰ Der Prolog des Stückes ist als Fragment erhalten:

<i>Utinam ne in nemore Pelio securibus caesa accidisset abieгна ad terram trabes, neve inde navis inchoandi exordium cepisset, quae nunc nominatur nomine Argo, quia Argivi in ea delecti viri vecti petebant pellem inauratam arietis Colchis, imperio regis Peliae, per dolum. Nam numquam era errans mea domo efferret pedem Medea animo aegro amore saevo saucia.</i> ²⁸¹	210 215
Ach, wäre doch im Pelion-Wald der Tannenstamm, vom Beil gefällt, zur Erde nie herabgestürzt, Und wäre damit nie der Kiel des Schiffs gelegt, Das man nun Argo nennt, Weil drin erlesene Schar von Argos-Männern Hinfuhr, die das goldene Vlies Aus Kolchis, auf Geheiß des Pelias schlau entführt! Medea, meine Herrin, hätte nämlich nie Ihr Haus verlassen, rasend und von Liebe krank. ²⁸²	210 215

Auffällig sind die Parallelen bereits am Anfang der beiden Texte, die mit *utinam* beginnen,²⁸³ und es folgen weitere wörtliche Anleihen wie *in nemore Pelio*, was bei Phaedrus *Pelii nemoris iugo* entspricht, *regna Peliae* (Phaedr. 13) und *regis Peliae* (Enn. 214), am Ende *saevum ingenium* (Phaedr. 14) und *amore saevo* (Enn. 216). Inhaltlich bietet Phaedrus zwar einige Varianten: Er leitet den Namen Argo nicht wie

²⁷⁹ Vgl. GÄRTNER (2000) 666 f.

²⁸⁰ Auch an weiteren Stellen finden sich in den *fabulae Aesopiae* Einflüsse von Ennius. Siehe dazu GÄRTNER (2000) 668.

²⁸¹ Enn. *scaen. fr.* 246–254 (VAHLEN).

²⁸² Übersetzung von SCHÖNBERGER (2009). Es wurden Änderungen in den Zeilenumbrüchen vorgenommen zugunsten der Übersichtlichkeit.

²⁸³ Ebenso finden sich Parallelen zwischen dem Medeaprolg von Euripides und dem Phaedrustext, die freilich nicht so deutlich sind. Vgl. dazu GÄRTNER (2000) 669 und für eine Synopse der Prologe bei Euripides, Ennius und Phaedrus siehe OBERG (2000) 176.

Ennius von den Argivern, sondern von Argos ab und, während die Argo bei Ennius aus Tannenholz (*abiegna* [...] *trabes*) gefertigt ist, besteht sie laut Phaedrus aus thessalischer Fichte (7).²⁸⁴ Doch der ennianische Prolog ist als Prätext unzweifelhaft. Insbesondere der einleitende irrealer Wunsch ist dabei – wie oben bereits angedeutet – auffällig, da sein argumentatives Gewicht in der Rhetorik äußerst fragwürdig ist. Wie DUNSCH erläutert, handelt es sich dabei um das Phänomen des *argumentum longius repetitum*:

Dieser rhetorischen Vorschrift liegt die in philosophischen Diskussionen der Kausalität entwickelte Überlegung zugrunde, dass nicht alles, was einem Ereignis zeitlich vorausgeht, undifferenziert und in gleicher Weise als dessen Wirkursache angesehen werden darf, wenn es an der notwendigen Wirkungskraft (*efficiendi vis necessaria*) mangelt.²⁸⁵

Cicero verdeutlicht genannten Paralogismus nun anhand eben dieses ersten Satzes des ennianischen Medeaoprologes.²⁸⁶ Gleich zu Anfang seines Tragödienprologs ruft Phaedrus also nicht nur einen prominenten tragischen Intertext auf, sondern übernimmt gleichsam einen bekannten argumentativen Fehlschluss. Allerdings zitiert Cicero selbst in *nat. deor.* 3,75 die betreffende Passage des Enniusprologes und parallelisiert das Fällen der Tannen auf dem Pelion mit der göttlichen Gabe der Schlaueit an die Menschen.²⁸⁷ Der irrealer Wunsch aus dem Enniusprolog findet also intertextuell einerseits Verwendung als mahnendes Beispiel für einen Fehlschluss, andererseits hat dieser Umstand Cicero nicht davon abgehalten, die Passage argumentativ für sich nutzbar zu machen.²⁸⁸ Dieser intertextuelle Nexus offenbart sich so als geschickte Finte: Gleich im ersten Satz ist der Tragödienprolog angreifbar und doch leicht zu verteidigen durch die Verankerung in der literarischen Tradition; Phaedrus kritisieren heißt hier gleichsam Cicero tadeln! Der Prolog erhält über seine intertextuelle Verknüpfung also einen ambigen Status zwischen (scheinbarer) philosophischer Fragwürdigkeit und stilistischer Raffinesse.

284 Phaedrus liefert hier die gängige Etymologie des Namens des Schiffes, die Variante von Ennius ist sonst nicht überliefert. Vgl. GÄRTNER (2000) 669. Die Fichte ist das übliche Material der Argo. Siehe dazu *Eur. Med.* 4.; *Eur. Andr.* 863; *Hdt.* 4,179; *Prop.* 3,22,11–16; *Ov. am.* 2,11,2, *met.* 1,95; *Culex* 137. Phaedrus scheint sich also bewusst gegen die ennianische Variante zugunsten einer weiter verbreiteten entschieden zu haben. JOCELYN (1967) 353 vermutet, dass die Variante *abies* bei Ennius – neben der Möglichkeit einer launigen Lizenz – den entstehenden Assonanzen im Vers (*caesa accidisset abiegna ad terram trabes*, *Enn. Med.* 209 [JOCELYN]) oder auch dem ennianischen Anspruch einer Modernisierung des Mythos geschuldet sein könnte.

285 DUNSCH (2010) 42.

286 Vgl. *Cic. fat.* 34 f.

287 Evtl. distanziert sich Cicero gleichsam von der Passage, indem er sie klar als den Wunsch der Amme ausweist (*ut illa anus optat*, *Cic. nat. deor.* 3,75).

288 Dies berücksichtigt DUNSCH (2010) überraschenderweise nicht, obwohl er *nat. deor.* 3,75 als Beleg für die *anus* als Sprecherin des Enniusprologes anführt.

Metrische Gattungsgrenzen – ‚fehlerhafte‘ Trimeter

Auch mit Blick auf die metrische Gestaltung gibt es Auffälligkeiten, die die Umsetzung des Tragödienprologs zu kompromittieren scheinen. Phaedrus dichtet bekanntermaßen im Metrum des jambischen Senars. Die drei jambischen Metren bieten große Freiheit: Jedes Element darf in eine Länge oder Doppelkurze aufgelöst werden, das erste Element jedes Versfußes auch in ein einfaches *elementum breve*, das lediglich im zweiten Versfuß des dritten Metrums obligatorisch ist.²⁸⁹ Der jambische Trimeter der Tragödie lässt jedoch stets im ersten Element des zweiten Jambus ausschließlich ein *elementum breve* zu.²⁹⁰ Die Tragödie bot also gattungshierarchisch große Distanz und dabei einige metrische Ähnlichkeit.²⁹¹

Eine Untersuchung der Verse bei Phaedrus zeigt nun, dass er den jambischen Trimeter der Tragödie einhält und lediglich in den Versen 11 und 14 die obligatorische Binnenkurze durch eine Länge ersetzt.²⁹² Die metrische Umsetzung des Gattungsexkurses wird daher von KOSTER folgendermaßen beurteilt:

Trimeter dichten konnte Phaedrus also, vielleicht wollte er nur nicht. Ovid hätte wohl in einem solchen Fall absichtlich einen Fehler gemacht, aber nur einen, und den so, daß er halbwegs entschuldbar gewesen wäre, um den Kritiker zugleich wieder herauszufordern. Zu einem solchen *lusus* ist Phaedrus nicht imstande, wie immer gelingt ihm nichts ganz, wie immer hat er seine allzu unbedeutende Sache zu ernst genommen und sie mit den falschen Mitteln schwer gemacht.²⁹³

GÄRTNER begegnet diesem Urteil mit dem Argument, Phaedrus habe an den entsprechenden Stellen (*patefecit in perniciem Graium et barbarum*, 11 und *quae saevum ingenium variis involvens modis*, 14)²⁹⁴ der inhaltlichen Bedeutung der Wörter durch metrische Längen mehr Gewicht verleihen wollen.²⁹⁵ GÄRTNER geht also im Gegensatz zu KOSTER von bewussten ‚Fehlern‘ im Metrum aus. KOSTERS Vergleich mit Ovid ist in diesem Zusammenhang nicht naheliegend. Es findet sich zwar in den *fabulae Aesopiae* immer wieder Ovidisches,²⁹⁶ doch bleibt KOSTERS Argumentation zu oberflächlich. Er

289 Zu metrischen Besonderheiten bei Phaedrus vgl. CRUSIUS (1984) 67 f.

290 Siehe KOSTER (1991) 84.

291 Auf die Wichtigkeit von Gattungshierarchien bei der Mischung von Gattungen weist HARRISON (2007a) 8 f. hin. Das Epos ist hierarchisch unmittelbar über der Tragödie anzusiedeln (vgl. dazu Mart. 12,94), doch ein plötzlicher Wechsel in den daktylischen Hexameter des Epos hätte beispielsweise einen metrischen Bruch zur Folge gehabt, der die Einheit des Gedichts nachhaltig gestört hätte. Vgl. dazu GÄRTNER (2000) 674.

292 Vgl. KOSTER (1991) 84.

293 Vgl. KOSTER (1991) 84.

294 Die Längen, die nicht in das Metrum des jambischen Trimeters passen und daher Zentrum der Debatte sind, werden hier durch Unterstreichungen hervorgehoben.

295 Siehe GÄRTNER (2000) 672.

296 An prominenter Stelle kündigt Phaedrus z. B. im Epilog des dritten Buches das Werksende an mit der Begründung, dass er dann weniger lästig sei (3 *epil.* 1 f.). Diese Argumentation erinnert stark an Ovids Eingangsepigramm der *Amores*, wo er den geringeren Umfang seines Werkes – drei statt fünf Bücher – auch positiv auslegt, indem er damit den Ärger des Lesers verkleinert sieht. Von den *Amores* sind allerdings tatsächlich nur drei Bücher überliefert, während Phaedrus sein Werk entgegen seiner An-

stellt richtig fest, dass Phaedrus offensichtlich Trimeter zu dichten imstande war, sieht aber gerade in dem zweimaligen Durchbrechen des metrischen Musters einen Mangel an dichterischer Qualität. Angesichts KOSTERS Vermutung, Ovid hätte wohl „einen Fehler gemacht [...] und den so, daß er entschuldbar gewesen wäre“, stellt sich doch zuallererst die Frage, aus welchem Grund und zu welchem Zweck Phaedrus mehr als einen ‚Fehler‘ gemacht hat.

Tatsächlich ist es gerade der mehrmalige Bruch mit dem Versmaß der Tragödie, der das Gattungsexperiment im Scheitern zeigt und markiert, dass sich die Tragödie als *guest genre*²⁹⁷ kaum eignet. Ich gehe also davon aus, dass Phaedrus in der Tat gezielt metrische Unzulänglichkeiten in sein Gedicht eingebaut hat, um dem Kritiker so die Grenzen der Fabelgattung aufzuzeigen.²⁹⁸

Insbesondere die Tatsache, dass das Gattungsexperiment an der Oberfläche zu funktionieren scheint, jedoch an der metrischen Umsetzung scheitert, macht es dabei so wirkungsvoll: Der Prolog ist stilistisch auf hohem Niveau (und Phaedrus' Kunstfertigkeit damit ungeschmälert), dennoch wird die Forderung des Kritikers als unerfüllbar dargestellt. Die Fallhöhe zwischen den beiden Gattungen, die sich bereits am Anfang des Gedichtes im Bild von Aesop im Kothurn andeutet, stellt sich als zu hoch heraus: Das Gedicht wird damit zur Fabel über die Grenzen, oder genauer, das Überschreiten der Grenzen dieser Gattung.

Im letzten Abschnitt des Gedichts (17–26) folgt schließlich die Reaktion des Kritikers: Der entgegnet, dass auch diese Passage „abgeschmackt“ (17) sei. Inhaltlich bemängelt er, dass Minos der erste gewesen sei, der die Ägäis besegelt habe (18–19) und somit die Argo nicht als das erste Schiff bezeichnet werden könne. Damit disqualifiziert er sich gleichsam als ernstzunehmender Kritiker, da er offenbar die geschickte Doppeldeutigkeit von *pontus inhospitalis* übersieht und nicht bemerkt, dass sich Phaedrus in dieser Frage hinreichend abgesichert hat und gerade mit dem gezielt zweideutigen Adjektiv *inhospitalis* sein Wissen der wissenschaftlichen Debatte um die

kündigung wieder aufnimmt und zwei weitere Bücher verfasst. Vgl. dazu DAMS (1970) 110f. und GÄRTNER (2007b) 448. Mehr dazu in Kapitel 6.2 dieser Untersuchung. Außerdem ist die Sage von Aktaion (Ov. *met.* 3,138–255), der sein Spiegelbild im Wasser sieht, bevor er von seinen eigenen Hunden zerrissen wird, m. E. ein wichtiger Intertext für die Fabel 1,12. Vgl. OBERG (2000) 63 und GÄRTNER (2015) 160f., wo sie viele Parallelen aufzeigt, die Rolle des Intertexts aber für nicht so gewichtig hält. OBERG und GÄRTNER weisen außerdem auf ein mögliches intertextuelles Verhältnis zur Sage von Narziss (Ov. *met.* 3,407–510), der sich in sein Spiegelbild verliebt, hin. Grundsätzlich zum Einfluss Ovids siehe CAVARZERE (1973–1974) 112f.

297 So bezeichnet HARRISON (2007a) 16 die Gattung, die von einer anderen Gattung (*host genre*) aufgenommen wird.

298 KOSTER unterschätzt also Phaedrus' poetisches Programm. GÄRTNER mag mit ihrer Erklärung zwar Recht haben, doch die inhaltliche Stärkung des Gedichts durch die Metrik steht hier nicht im Vordergrund, sondern das inszenierte Überschreiten einer Gattungsgrenze, das Phaedrus auf metrischer Ebene markiert. Zum Stärken inhaltlicher Aspekte auf der Ebene der Metrik bei Phaedrus siehe KORNIEWSKI (1970), insbes. 458, der auf die Funktion von Auflösungen eingeht.

Argo inszeniert.²⁹⁹ Der Kritiker wird seiner Einführung als *nasutus* eigentlich nicht gerecht, denn er vermag lediglich den Anschein ernstzunehmender Kritik zu leisten,³⁰⁰ und er entdeckt nur scheinbare Unzulänglichkeiten in Phaedrus' Medeaoprolog – die metrischen ‚Fehler‘ und der philosophisch streitbare Status des Gedichteinstiegs bleiben von ihm unbemerkt.³⁰¹

Schließlich stellt Phaedrus ganz unverhohlen die rhetorische Frage: „Was kann ich also für dich tun, du Leser Cato³⁰², wenn dich weder kleine noch große Fabeln erfreuen?“ (Vv. 21 f.). Dieser hohe Anspruch ist jedoch nur Fassade, denn der Kritiker möchte lediglich weise erscheinen (26), wie das Epimythion offenbart. Seine Kritik an Phaedrus' Werk ist somit von vornherein nichtig und er wird so zum Teil der phaedrianischen Selbstinszenierung, da es schließlich Phaedrus ist, der hinter dem Interlocutor steckt und sich dem Leser so im gelehrten Selbstgespräch zeigt. Den Anschein von Weisheit möchte der Kritiker erreichen, indem er das Werk anderer tadelt (*caelum vituperant*, 26). Die Verwendung von *caelum* ist auffällig. Wie selbstverständlich wird das Wort fast in allen Übersetzungen mit ‚Himmel‘ oder vergleichbaren Begriffen wiedergegeben.³⁰³ Das Homonym kann jedoch ebenfalls einen feinen Meißel für Ziselierarbeiten meinen und ist in dieser Bedeutung auch in literarisch-künstlerischen Kontexten belegt.³⁰⁴ Ähnlich wie *lima*³⁰⁵ kann das feine Instrument metonymisch für

299 Die Frage, ob die Argo das erste Schiff war, wird auch heute noch in der Forschung diskutiert (vgl. auch Gärtner [2000] 667). Dem Einwand des Kritikers liegt wohl Thuk. 1,4,1 zugrunde, wo Minos als der älteste Besitzer einer Flotte dargestellt wird. Ansonsten finden sich sowohl für die Argo als erstes Schiff Belege (vgl. Cat. 64,11; Manil. 1,412 f.; Ov. *met.* 6,721; Val. Fl. 1,1 f.) als auch dagegen (vgl. Thuk. 1,4,1; 1,8,2; Apollod. *Bibliotheka* 2,12; Plin. *nat.* 7,206; Hyg. *Fab.* 277, wo sich allerdings mit Blick auf *Fab.* 14,33 ein Widerspruch zu ergeben scheint). Die Frage wurde also vermutlich bereits in der Antike diskutiert. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF [(1962) 322, Anm. 1] meint, dass die Legende der Argo als erstes Schiff auf ein falsches Verständnis von Eur. *Andr.* 864 zurückzuführen sei, wo es von dem Schiff heißt, dass es als erstes die Symplegaden passiert habe. Vgl. zu diesem Thema JACKSON (1997) und DRÄGER (1999), die sich der Ausgangsfrage widmen.

300 Vgl. dazu DUNSCH (2010) 40, Anm. 18, der dies insbesondere am Begriff *frons* (V. 4) festmacht.

301 Vgl. dazu auch HAMM (2000) 295.

302 Die Anrede ist nahezu unübersetzbar. Zudem ist unklar, ob hiermit auf Cato den Jüngeren oder den Älteren angespielt wird. Die Eigenschaft der Sittenstrenge passt zu beiden. HERRMANN (2004) 96 sieht in dem Adjektiv *maiores* (4,7,24) einen subtilen Hinweis darauf, dass Cato der Ältere gemeint ist. Zu Cato als Metonymie für ein kritisches Gegenüber, zudem im Zusammenhang mit *frons*, vgl. auch Petr. 132,15: *quid me constricta spectatis fronte Catones / damnatisque novae simplicitatis opus* und Mart. 11,2,1 f.: *triste supercilium durique severa Catonis / frons*. Bei Martial ist die Bezeichnung ‚Cato‘ für einen sittenstrengen Kritiker überhaupt häufig vertreten: *Non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet* (Mart. 1, *prol.*, 16b–17a); *Cur in theatrum, Cato severe, venisti?* (Mart. 1, *prol.*, 21).

303 Vgl. OBERG (2000) 175 f., der ebenso wie OBERG (1996a) mit „Himmel“ übersetzt, aber anmerkt, dass der Begriff „singulär“ und „sprichwörtlich übertreibend“ sei. Rückert in SCHÖNBERGER (1975) übersetzt schlicht mit „Himmel“ und auch HERRMANN (1950) übersetzt mit „ciel“, PERRY (1965) mit „heaven“. OTTO (1962) s.v. *vituperare* versteht *caelum* als „alles unter dem Himmel“ und übersetzt schlicht mit „alles“. RIEDEL (1989) übersetzt mit „Schöpfung“.

304 Vgl. dazu DUNSCH (2010) 46–48, der als Beispiel für diese Verwendung von *caelum* angibt: Front. *ep.* 58,24 f. (v. D. HOUT): *verba prorsus alii vecte et malleo ut silices moliantur, alii autem caelo et marculo*

besonders ausgefeilte (bzw. ziselierte) Dichtung stehen und mahnt damit an kallimacheische Dichtungsprinzipien.

In der Homonymie von *caelum* changiert die Bedeutung von *qui* [...] / [...] *caelum vituperant* also zwischen „die alles und jeden tadeln“ und „die auch die noch so ausgefeilte Dichtung tadeln“. Die Beanspruchung von kallimacheischen Dichtungsprinzipien ist hier geknüpft an das Wortspiel in Vers 22, wo unterschieden wird zwischen *fabula* (in diesem Fall die Tragödie) und *fabella*, was hier die Fabel meint. Während der Diminutiv noch die ‚Kleinheit‘ der Fabel im Vergleich zur tragischen Dichtung aus der Kritikerperspektive betont, rückt das kallimacheische Moment die Qualität der dichterischen Kleinform, die an ihre Kürze³⁰⁶ gekoppelt ist, in den Vordergrund und stellt sie der Dummheit des Kritikers (25) gegenüber. Mit dem Hervorheben der Qualität der Fabeldichtung und dem Gegensatz zum Unverstand des Kritikers wird schließlich der Eingangskritik des Gedichts die Grundlage entzogen und das Erproben tragischer Verse büßt seine Notwendigkeit ein.

Indem Phaedrus dennoch der impliziten Forderung nach ernster Dichtung nachzugeben scheint, verleiht er dem Dichtungsprogramm seiner Fabeln in Abgrenzung zu einer anderen Gattung mehr Kontur: Es ist – bei aller Vielfalt der Fabelgattung – das unterhaltende und insofern spielerische Element, an das die Gattung ihren Wahrheitsanspruch koppelt. Diese Tatsache macht das Scheitern des Tragödienexkurses notwendig. In eben diesem Scheitern und im Aufzeigen des Unverstandes des Kritikers angesichts des fein ziselierten Gedichts wird das Überschreiten der Gattungsgrenzen schließlich selbst zur Fabel und der Kritiker selbst zur Figur in einer von ihm missverstandenen Gattung.

Die Inszenierung von Gattungsgrenzen

Hierin liegt eine große Ähnlichkeit zur Fabel *app.* 14 (von Esel und Leier): Das vorliegende Gedicht ist eine konkrete Umsetzung der abstrakten metagenerischen Aus-

ut gemmulas exculpunt und Auson. *epist.* 19a,17–19 (GREEN): *exquisitum universa limabo et quamvis per te manus summa contigerit, caelum superfluae expolitionis adhibebo*. Außerdem ist es als Steinmeißel zu verstehen bei Stat. *silv.* 4,6,26 f.: *laboriferi vivunt quae marmora caelo / Praxitelis [monstrabit]*, als Meißel für Ton bei Mart. 4,46, 14–16: *crasso figuli polita caelo / septenaria synthesis Sagunti, / Hispanae luteum rotae toreuma*.

305 OLD s.v. *lima* b und vgl. dazu Hor. *ars* 291; Ov. *trist.* 1,7,30; Vell. 2,9,3; Mart. 5,80,13; Stat. *silv.* 4,7,26; Quint. *inst.* 10,4,4; Plin. *epist.* 1,2,5. In diesem Zusammenhang ist auch Phaedr. 4,8 zu sehen, wo sich eine Schlange an einer Feile die Zähne ausbeißt. Wie GÄRTNER (2011a) 222 zu Recht betont, steht auch die Feile in 4,8 metonymisch für die ausgefeilte phaedrianische Dichtung, die den Angriffen der Kritiker – verkörpert durch die Schlange – standhält. Vgl. dazu Kapitel 5.9 dieser Untersuchung, wo auf 4,8 ab S. 143 eingegangen wird.

306 Es sei an die allgegenwärtige Forderung nach *brevitas* in den *fabulae Aesopiae* erinnert. Vgl. dazu explizit programmatisch 2 *prol.* 12; 3 *epil.* 8; 4 *epil.* 7. Die Kürze der Darstellung wird betont in 1,10,3; 3 *prol.* 34; 3,7,1; 3,10,2; 4,5,2; *app.* 12,5. In 3,10,59 f. gibt Phaedrus der Kritik allzu großer Kürze (*brevitate nimia*) nach und verfasst eine längere Fabel.

sagen von *app.* 14. Beide Gedichte stellen die Kenntnis der Grenzen der eigenen Kunst als zentrale poetische Qualität heraus. Im Falle von 4,7 ist diese Grenze dabei eine spezifischere als in *app.* 14. Denn mit dem tragischen Dichten innerhalb der *fabulae Aesopiae* durchbricht Phaedrus eine vertikale Grenze, der der Gedanke einer hierarchischen Struktur von literarischen Gattungen zugrunde liegt.³⁰⁷ Die programmatische Bipolarität von *risum movere* und *consilio monere*, von Unterhaltung und Nutzen, ist genuine Konstituente der Fabel und die Gattung damit nur bedingt kompatibel zum feierlichen Ernst der Tragödie. So legitimiert Phaedrus die Fabelgattung durch die missglückte Tragödie. Zugleich inszeniert er sich als *poeta doctus*, der nicht nur tragisch dichten kann, sondern dabei *en passant* seine Kenntnis der damit zusammenhängenden wissenschaftlichen Problemfelder in Szene setzt.

In dieser Hinsicht sind der Esel und Phaedrus parallel zu sehen: Beide sind sich der natürlichen Grenzen – im Falle des Esels sind es physische Grenzen, im Falle von Phaedrus sind es die inhärenten seiner Gattung – bewusst. Dieses Bewusstsein der eigenen Fähigkeiten ermöglicht letztlich das Entstehen von Kunst. Insofern sind beide Gedichte als poetologische Fabeln zu deuten, in denen Wert und Wertigkeit der Gattung verhandelt bzw. poetologisch gefestigt werden. Das inszenierte Scheitern in der Tragödie wird hier zum Erfolg der Fabel umgedeutet. Damit zeigt die Fabel zugleich ein Negativszenario der Fabel 3,19, wo Aesop ohne auffällige generische Nahtstellen als *servus currens* in Szene gesetzt wird. Die Nähe von Fabel und Komödie ermöglicht dort eine metagenerische Auseinandersetzung, die auf einer weitaus größeren Schnittfläche von Gattungseigenschaften aufbaut und daher ungleich ‚müheloser‘ daherkommt.

Weitere Überlegungen zur Sprechersituation

Dieser oben erläuterte interpretative Komplex der Gattungsabgrenzung und -konturierung ist schließlich im Lichte der vielschichtigen Sprechersituation des Gedichtes zu beurteilen. Die zentrale Metapher für die Tragödie im Fabelgewand ist das Bild von Aesop im Kothurn (V. 5). Nicht nur wird hier das komische Moment der Integration tragischer Elemente in die Fabel präfiguriert, sondern erneut gezielt mit dem Archegeten Aesop als Figur operiert. Zum einen steht Aesop in der Metapher für die Fabel als Gattung, die in diesem Gedicht sozusagen in einer Vertikalbewegung gezeigt wird – Aesop, der Sklave der Unterschicht, wird auf die hohe Bühne und den noch höheren Schuh gehoben in Analogie zu der Fabelgattung, die zur Tragödie erhöht wird. Zugleich ist die oben untersuchte Verknüpfung von Phaedrus und der Aesopfigur auch hier sichtbar, wenn das Subjekt in Vv. 4 f. von der ersten Person (*dum placo*) zur dritten wechselt (*prodit Aesopus*); „Somit ist das logische Subjekt der ersten Handlung (Phaedrus) auch das der zweiten“³⁰⁸ und Phaedrus und Aesop sind auch hier als

³⁰⁷ Zur Gattungshierarchie vgl. oben Anm. 291.

³⁰⁸ DUNSCH (2010) 41, Anm. 21.

Einheit zu denken. Darauf aufbauend erläutert DUNSCH eine weitere Ebene der Figurenkonstellation:

Sprecherin ähnlicher Verse zu Beginn der Medea-Tragödien des Euripides und des Ennius ist *illa anus* [...], „jene berühmte alte Frau“, die Amme der Medea. Hieraus ergibt sich, wenn Phaedrus sich anschickt, den „Äsop“ tragische Verse vortragen zu lassen, für die ersten Verse (6–11) eine auf ansprechende Weise gedoppelte Ethopoie, wodurch die Fabel eine besondere mimetische Qualität erhält: Phaedrus lässt in *cothurnis* den „Äsop“ deklamieren, der seinerseits, wie es jedenfalls zunächst scheint, die Rolle der alten Amme Medeas spricht.³⁰⁹

DUNSCH äußert nun die Vermutung, dass sich dahinter eine Anspielung auf die *fabulae nutricularum* verbirgt, also auf Geschichten von sublitterarischem Status, die in der Antike in die Nähe der Fabeln gerückt werden.³¹⁰ Diese gehörten zudem aufgrund ihrer stilistischen Schlichtheit zum ersten Stoff der schulischen Sprachausbildung.³¹¹ Eng verknüpft hiermit ist die vielfach belegte Junktur *anilis fabula*, die eine vorwiegend negative Konnotation hat und als abwertende Bezeichnung für Literatur verwendet wird.³¹²

Indem Phaedrus also auf eine tragische Passage anspielt, die ursprünglich von einer *anus* gesprochen wird, ruft er im negativen Raum des Gedichts den beliebten Vorwurf der *anilis fabula* auf. Dieser Vorwurf entspricht der Formulierung *iocorum genus*, die dem Kritiker zuzuordnen ist. Auf geschickte Weise wird in die tragische Passage so das Siegel der Fabelgattung eingearbeitet. Dass dem *nasutus* die Kritik an einem solchen ‚Ammenmärchen‘ misslingt, ist der Vielschichtigkeit dieser Gattung geschuldet, die dem oberflächlichen Kritiker entgeht. Die Simplizität an der Oberfläche und die verborgene Komplexität bilden nun die semantische Schnittmenge zwischen den Figuren Aesop, Esel und Amme: Es sind gerade die vermeintlichen ‚Nicht-Künstler‘, die geradezu sprichwörtlich – in dieser Hinsicht v. a. Esel und Amme – für das Unlitterarische stehen. Diese beiden werden mit Aesop interpretativ kurzgeschlossen, der sich unter seinem hässlichen Äußeren als *sapiens* entpuppt und damit die figurale Entsprechung der Fabelgattung ist.

Mit der Erkenntnis, dass der Esel in Fabel *app.* 14 trotz – oder gerade wegen – seiner Unfähigkeit zum Lyraspiel als figurale Entsprechung von Phaedrus als ein Dichter, genauer ein Fabeldichter, auftritt, erweist sich das Gedicht gleichsam als ein Szenario der Literaturproduktion. Während in *app.* 14 damit die Grenzen und Stärken der eigenen Gattung aufgezeigt werden, das damit in thematischer Einheit zu Fabel 4,7 steht,

³⁰⁹ DUNSCH (2010) 41f.

³¹⁰ Ein prominentes Beispiel ist Hor. *sat.* 2,6,77f. Siehe dazu Kapitel 6.7, insbes. ab S. 222.

³¹¹ Vgl. Quint. *inst.* 1,9,2.

³¹² Siehe dazu eingehend MASSARO (1977). Zur Begriffsgeschichte und zur Konnotation außerdem GRAVERINI (2006) 88–99, der 100–102 ferner den Zusammenhang des Begriffs mit dem Spoudaiogeloion, insbesondere bei Phaedrus, andeutet.

beschreibt Phaedrus in der prominenten³¹³ Fabel 3,12 ein Szenario der Rezeption von Kunst.

5.4 Die Fabel vors Huhn geworfen (3,12)³¹⁴

*In sterquilino pullus gallinaceus
dum quaerit escam, margaritam repperit.
„Iaces indigno quanta res“ inquit „loco!
Hoc si quis pretii cupidus vidisset tui,
olim redisses ad splendorem pristinum.
Ego quod te inveni, potior cui multo est cibus,
nec tibi prodesse nec mihi quicquam potest.“*

5

Hoc illis narro, qui me non intellegunt.

In einem Misthaufen fand ein Huhn,
als es Nahrung suchte, eine Perle.
„Was liegst du, ein so wertvolles Ding, an einem so unwürdigen Ort!“, sagte es.
Wenn dich jemand mit Interesse an deinem Wert gesehen hätte,
hättest du längst zu deinem alten Glanz zurückgefunden.
Da ich dich aber fand, dem Nahrung viel lieber ist,
ist es weder dir noch mir von Nutzen.“

5

Dies erzähle ich denen, die meine Fabeln nicht verstehen.

Wie Ursula GÄRTNER feststellt, ist anzunehmen, dass das Motiv von Huhn und Perle trotz fehlender Belege älter als die Fabel ist.³¹⁵ Rezeptionsgeschichtlich ist evident, dass die Fabel als ein metapoetisches Gedicht wahrgenommen wurde.³¹⁶ Der Grund für diese Tendenz ist im vorliegenden Gedicht vor allem im Epimythion zu suchen, das das

313 Die Fabel stand als rezeptionssteuernde Eingangsabel am Anfang des lateinischen Romulus-Korpus und hat dadurch erheblich nachgewirkt. Siehe SPECKENBACH (1978) 180f. und OBERG (2000) 143.

314 LUZZATTO (1976) 227f. geht nur knapp auf die Fabel ein und stellt einen Zusammenhang zwischen der Fabelaussage und dem programmatischen *rara mens intellegit* (4,26) her. DITHMAR (1974) stellt den Fabelstoff diachron bis ins Mittelalter dar. GRUBMÜLLER (1977) 242, Anm. 48 bietet aufschlussreiche bibliographische Informationen zur Umsetzung des Stoffes im Mittelalter. SPECKENBACH (1978) ist neben GÄRTNER (2011a) 219–221 grundlegend für das Verständnis der Fabel, wenn er kritisch die Darstellung des Huhns auf dessen Leistung hin untersucht. ÖNNERFORS (1987) 450–452 geht auf die programmatische Qualität der Fabel – erneut mit Blick auf die Rezeption im Mittelalter – ein und erläutert ansonsten konsequent sprachliche Phänomene und klärt Fragen der Textkonstitution. KETELAARS (2004) 258–260 untersucht v. a. die Unterschiede zur Fassung im sogenannten Romulus.

315 GÄRTNER (2011a) 219 verweist außerdem auf Matth. 7,6 („eure Perlen sollt ihr nicht vor die Säue werfen“ rät Jesus in der Bergpredigt) und 13,45f., wo das Himmelreich mit einer Perle verglichen wird, für die ein Kaufmann seinen ganzen Besitz zu verkaufen bereit ist.

316 Dazu GÄRTNER (2011a) 219 und zur Überlieferung und Rezeption ausführlich SPECKENBACH (1979).

Gedicht explizit auf Rezipienten der Fabeldichtung, die ebenjene nicht verstehen, bezogen wissen will. Bevor allerdings die Bedeutung des Epimythions und dessen Verhältnis zum Rest der Fabel untersucht wird, soll zunächst die Fabel isoliert betrachtet werden.

Lässt man das Epimythion außen vor, müsste man wohl feststellen, dass es in der Fabel um das Unglück eines Huhns geht, das auf der Nahrungssuche einen Gegenstand von anerkanntem Wert – die Perle – findet, der für das Huhn allerdings keinerlei subjektiven Wert hat, so dass der Fund für das Huhn keinen Nutzen hat. Das Unglück für das Huhn liegt nun nicht darin, dass es den Wert der Perle nicht erkennt, sondern dass sie für das Huhn eben keinen hat – das Huhn erkennt nämlich sowohl den Wert (*quanta res*, 3) als auch die unerhörte Begebenheit, dass es eine solche *quanta res* an einem äußerst unpassenden Ort gefunden hat. Nicht nur erkennt das Huhn die Lage, sondern es zeichnet sogar in seiner wörtlichen Rede mit bildreicher Sprache den Kontrast der Situation nach, indem es den Misthaufen, den *indignus locus*, die Perle im Hyperbaton umrahmen lässt (3).

Wie im Falle des Esels verhindert eine natürliche Disposition des Huhns, dass es etwas von der Perle hat: Denn was für den Esel die Hufe sind, die ihn die Leier nicht spielen lassen, ist für das Huhn das schlichte Desinteresse an der Perle bzw. das Überordnen der Daseinsgrundfunktion der Nahrungsaufnahme. Kurz: Damit das Huhn Interesse an der Perle haben sollte, müsste diese essbar sein.

Bezieht man nun das Epimythion in die Überlegungen ein, ergeben sich einige Probleme. Grundsätzlich liegt mit diesem Epimythion insofern ein Sonderfall vor, als es die Fabelhandlung nicht als Allegorie für allgemeines menschliches Fehlverhalten darstellt, sondern für die Verfehlung des Nicht-Verstehens der eigenen Dichtung. Das Epimythion leistet damit die für dieses Element nötige Abstraktion, aber es ist zugleich von spezifischerer Natur als die meisten anderen Pro- und Epimythien der *fabulae Aesopiae*.³¹⁷ Mit der poetologischen Dimension, auf die explizit im Epimythion hingewiesen wird, stellt sich die Frage, wie genau sich Epimythion und Fabel zueinander verhalten. Genauer: Auf wen in der Fabel bezieht sich das Epimythion? Wer sind die *illi*, die Phaedrus' Dichtung nicht verstehen?

Die nächstliegende Möglichkeit ist, dass sich das Epimythion auf das Huhn bezieht – dass also das Huhn hier beispielhaft für jemanden ist, der Fabeln nicht versteht.

Doch – wie auch andernorts bemerkt wurde – begreift das Huhn durchaus einiges an seiner Situation: Es bemerkt, wie ungewöhnlich der Fundort der Perle ist, und weist mit dem Attribut *indignus*, mit dem es ihn versieht, auf den Wert der Perle hin.³¹⁸ Die Perle, die hier für die Fabeldichtung steht, wird durch die Metapher des Misthaufens gleichsam in einer literarischen Rezeptionstradition verortet: Die phaedrianische

³¹⁷ In dieser Hinsicht vergleichbar sind 5,10 (siehe dazu Kapitel 5.9) und womöglich 3,1, das mit dem Epimythion *Hoc quo pertineat, dicet qui me noverit* unterschrieben ist.

³¹⁸ Vor GÄRTNER (2011a) 220 bereits NØJGAARD (1967) 90 und ADRADOS (2000) 158, der die Unwissenheit des Huhns als kynisches Thema der *ἄνοια* identifiziert, aber als Leistung des Huhns darstellt, dass es diese selbst bemerkt.

Fabel wird an einem *locus indignus* gefunden, der die Gattung zugleich in einer niederen literarischen Sphäre verortet und ihre Qualität mit ihrem subliterarischen Status kontrastiert.

Das Huhn überträgt nun nicht unreflektiert den subjektiven – aus Perspektive des Huhns sehr geringen – Wert auf das Objekt, sondern es weiß ihn zu trennen von dem Wert, der dem Objekt für gewöhnlich zugeschrieben wird. Zu dem Urteil von SPECKENBACH (1978) 180 und SCHÖNBERGER (1987) 179, dass das Huhn dennoch den Wert der Perle nicht eigentlich versteht, weil ihm der objektive Wert der Perle entgeht, der höher ist als der von ihm erstrebten Nahrung, bemerkt GÄRTNER (2011a) 220 zu Recht, dass die Perle überhaupt keinen Wert für ein Huhn haben könne. Es ist daher vielmehr als Anzeichen eines überdurchschnittlichen Grades an Selbstreflexion zu bewerten, dass das Huhn die Erkenntnis hat, dass die Perle für es tatsächlich keinen Wert hat. Es scheint um die Tatsache zu wissen, dass es als Huhn nicht geschäftsfähig ist und daher auch nicht den Gegenwert von viel Nahrung darin sehen darf. Das Huhn schöpft also sein Verstehenspotenzial gänzlich aus. Wie der Esel in *app.* 14 erkennt der Akteur der vorliegenden Fabel seine Unzulänglichkeit und ist insofern kaum geeignet als Negativbeispiel für einen unverständigen Rezipienten der Fabeldichtung.

Als eigentliches Ziel der Kritik in der Fabel ist vielmehr ein Rezipient anzunehmen, der sich seiner Unfähigkeit, Phaedrus' Dichtung zu verstehen, nicht bewusst ist. In der Auseinandersetzung mit Kritikern findet Phaedrus auch andernorts Worte, die in ihrer Drastik kaum vereinbar sind mit der Beschreibung des Huhnes in der vorliegenden Fabel. So sind es in 4,7 *qui stultitia nauseant*, also diejenigen, die vor lauter Dummheit mit Übelkeit zu kämpfen haben, und im Prolog des vierten Buches ist es die *malignitas* selbst, die Kritik an Phaedrus übt. Gerade die Bosheit, mit der sonst Kritiker charakterisiert werden, will nicht recht zum Huhn in 3,12 passen, das doch mit Bedauern das eigene Unvermögen zur Wertschätzung bemerkt. Insofern fungiert das Huhn mehr als ein positiver Referenzpunkt innerhalb der Auseinandersetzung mit Kritikern. Das Gedicht ist hingegen den Fabellesern gewidmet, die intellektuell hinter dem Huhn zurückbleiben und den Fabeln jeglichen Wert aberkennen, ohne sich mit ihrem eigenen Unverstand auseinanderzusetzen.

Damit ist nun der Komplex der Gattungstransgression, der mit dem Esel in *app.* 14 eingeleitet wurde, ausgeschritten: Fabel 3,12 beleuchtet dabei kein eigentliches Szenario der Literaturproduktion, das mit dem metagenerischen Moment zusammenhängt, sondern drückt das Motiv der Kenntnis der eigenen Grenzen in einer Szene der Literaturrezeption aus. Dass sich die Fabel sowohl aus produktiver als auch aus rezeptiver Perspektive als ambige Gattung gezeigt hat, ist Ausdruck ihrer Natur zwischen niedrigem Gattungsstatus und gleichzeitig hohen Dichtungsansprüchen: Über Figuren von paradoxer Widersprüchlichkeit weist Phaedrus die Fabel als eine Gattung aus, deren Prestige gerade im Gegensatz zwischen scheinbarer Simplizität und hohem Dichtungsanspruch liegt.

Eine solches paradoxes Moment von Überhöhung und Erniedrigung wird in der folgenden Fabel 4,1 vom Esel verkörpert, dessen Schicksal zwischen perpetuierter Prügel und Vergöttlichung durch intra- und intertextuelle Verweise in Phaedrus'

poetisches Programm eingeschrieben wird. Die Fabel wird damit zur Allegorie auf die Kritik am Dichter und bildet hier – im vierten Buch – einen Selbstinszenierungsmechanismus ab, der am Ende des Werkes in der Fabel 5,10 explizit wird. Dort wird – vergleichbar zur Ambiguität des Eselsschicksals – schließlich das paradoxe Moment von Altersschwäche und dichterischer Stärke explizit auf Phaedrus übertragen.³¹⁹

5.5 Des Esels Instrumentalisierung: göttliche und geschundene Figur (4,1)³²⁰

Asinus et Galli

*Qui natus est infelix, non vitam modo
tristem decurrit, verum post obitum quoque
persequitur illum dura fati miseria.
Galli Cybebes circum in quaestus ducere
asinum solebant baiulantem sarcinas.* 5
*Is cum labore et plagis esset mortuus,
detracta pelle sibi fecerunt tympana.
Rogati mox a quodam, delicio suo
quidnam fecissent, hoc locuti sunt modo:
„Putabat se post mortem securum fore;
ecce aliae plagae congeruntur mortuo.“* 10

Der Esel der Kybele-Priester

Wer unglücklich geboren ist, verbringt nicht nur ein trauriges
Leben, sondern das harte Unglück des Schicksals
verfolgt ihn auch nach dem Tod.
Die Priester der Kybele pflegten für Geschäfte
einen Esel herumzuführen, der Lasten trug. 5
Als dieser durch die Anstrengung und die Schläge starb,
zogen sie ihm das Fell ab und machten daraus Tympana.
Auf die Frage, was sie denn mit ihrem Liebling
gemacht hätten, sprachen sie folgendes:

³¹⁹ Siehe dazu Kapitel 5.9.

³²⁰ Die Fabel ist kaum näher untersucht worden. WEINREICH (1931) 39–42 liefert einige der wenigen detaillierteren Untersuchungen und macht grundlegende Beobachtungen zu intratextuellen Bezügen der Fabel, denen hier weiter nachgegangen wird. OPELT, I. „Esel“, *RAC* 6 (1966) 575 erwähnt die Fabel nur knapp und weist auf die Perpetuierung des Eselsleides hin. CHRISTES (1979) 218 f. erläutert knapp die Funktion des Promythions. ELLER (1987) sieht in der Fabel vornehmlich den Ausdruck eines pessimistischen Weltbildes. RENDA (2012) 91 f. deutet die Fabel zwar als bittere Reflexion des Dichters, erkennt also eine selbstinszenatorische Ebene an, geht aber nicht den von WEINREICH angedachten intratextuellen Bezügen nach und schließt so nicht die empfindliche Lücke einer textnahen Interpretation, die hier erklärtes Ziel ist.

„Er glaubte, er sei nach dem Tode sicher;
doch sieh, den Toten ereilen Schläge anderer Art.“

10

Mit Kunst scheint diese Fabel auf den ersten Blick nichts zu tun zu haben. Entsprechend lassen sich in der Figur des Esels zunächst keine Züge einer Künstlerfigur erkennen. In der Fabel hat der Esel zuallererst die Funktion eines Lastentieres, das seiner schlechten Behandlung durch die Priester auch im Tode nicht zu entrinnen vermag. Darin erweist sich die Fabel als fatalistisches Gedicht: Der Esel glaubt, nach dem Tode sicher vor Schlägen zu sein, doch ironischerweise beschert ihm dieser noch mehr Prügel – der Esel ist *natus infelix* und somit zum Unheil bestimmt. Schnell ist die Fabel damit als Allegorie auf das Los eines Sklaven abgetan.³²¹ Schon WEINREICH (1931) weist jedoch auf einen Hintersinn des Gedichts hin, indem er feststellt, dass gerade die Antizipation von Erlösung, wie sie der Esel hegt, an die Verheißungen der Mysterienreligion der Gallipriester erinnert. Deren eschatologischer Initiationsspruch lautete nach Firmicus Maternus:

θαρρεῖτε μύσται τοῦ θεοῦ σεσωσμένου·
ἔσται γὰρ ἡμῖν ἐκ πόνων σωτηρία.³²²

Seid frohen Mutes, ihr Eingeweihten des geretteten Gottes:
Auch wir werden von unseren Leiden erlöst werden!

Diese Erlösungsverheißung lässt sich aus den Ursprüngen des Kultes der Gallipriester erklären: Im Zentrum des Kultes steht die Göttin Kybele, die Magna Mater. Diese wurde im Jahre 204 v. Chr. während des zweiten Punischen Krieges aus Pergamum nach Rom eingeführt.³²³ Kybele wurde in Rom zweimal jährlich – im Rahmen der *ludi Megalenses* und an einigen Tagen im März – rituell verehrt. Eng mit dem Kult verbunden ist Attis, der als Gott zusammen mit Kybele verehrt wird. Dieser war laut Mythos ursprünglich sterblich und wurde von der Magna Mater zur Selbstkastration getrieben, bevor er von ihr die Unsterblichkeit erhielt (womöglich in Form einer Pinie, weshalb dieser Baum wohl eine zentrale Rolle in den orgiastischen Prozessionen des Kultes spielte)³²⁴. Vor dem Schicksal des Attis, der nach seiner leidvollen Erfahrung unsterblich wird, erhellen sich zentrale Praktiken des Kultes: Die Anhänger der Fruchtbarkeitsgöttin Kybele kastrieren und kasteien sich selbst und glauben an eine finale Erlösung durch die Göttin.³²⁵

³²¹ Zur Konnotation des Esels mit dem Sklavenstand vgl. PERSON (2013) 43.

³²² So zitiert in Firm. *err.* 22,1 (ZIEGLER).

³²³ Siehe BEARD (1994) 167 f.

³²⁴ Siehe BEARD (1994) 171 f.

³²⁵ Vgl. BEARD (1994) 169.

Im Kontrast dazu steht der Esel in dem Gedicht. Er leidet unter den Schlägen und schweren Lasten³²⁶ und geht schließlich an ihnen zugrunde (6). Allerdings erwartet den Esel keine Erlösung, sondern sein Elend setzt sich fort, denn es ist schicksalhaft (3). Die Perpetuierung des Leids im Falle des Esels ist also nachgerade eine Umkehrung der in der Attisreligion proklamierten σωτηρία.

Der Umstand, dass in der Fabel der zentrale Erlösungsgedanke der Attisreligion pervertiert wird, veranlasst WEINREICH (1931) 40f. zu seiner These, dass hier „ein Stückchen parodischer Literatur“³²⁷ vorliegt. Die grundsätzliche Annahme, dass der Text eine weitere Interpretationsebene haben könnte, entwickelt WEINREICH aus dem auf das Gedicht folgenden auktorialen Vorbau von 4,2. Insbesondere die folgenden Verse sind für WEINREICHs Argumentation relevant:

*Sed diligenter intueri has nenias:
Quantam sub titulis utilitatem reperies!
Non semper ea sunt, quae videntur; decipit
frons prima multos; rara mens intellegit
quod interiore condidit cura angulo.*³²⁸ 5

Aber betrachte diese Nichtigkeiten sorgfältig:
Welchen Nutzen du unter den Überschriften finden wirst!
Die Dinge sind nicht immer das, was sie zu sein scheinen. Es täuscht 5
der erste Anschein viele; ein seltener Verstand bemerkt,
was die Sorgfalt im hintersten Winkel verborgen hat.

Der programmatische Hinweis auf die Doppeldeutigkeit der phaedrianischen Dichtung wird von WEINREICH explizit sowohl auf das Gedicht 4,2 als auch auf das voranstehende 4,1 bezogen.³²⁹ Auf der Oberfläche sei das Gedicht „Satire auf ein Eselslos“, zugleich sieht WEINREICH einen religionskritischen Impetus, der den typischen Erlösungsgedanken des Kultes dem sarkastisch-lebensnahen Schicksal des Esels gegenüberstellt. Dazu weist WEINREICH auf eine ähnliche Religionskritik bei Babrios und auf 3,3 in den *fabulae Aesopiae* hin, bei dem auch in dieser Untersuchung eine solche Ebene festgestellt worden ist.³³⁰

326 Zwar wird im Gedicht nicht näher spezifiziert, welche genaue Last er zu tragen hat, aber auf Vasenbildern gibt es einige Abbildungen von Eseln, die als θεοφόροι auf dem Rücken Götterbilder tragen. Vgl. dazu KELLER (1963) 260.

327 WEINREICH (1931) 40.

328 Phaedr. 4,2,3–7.

329 Freilich ist das programmatische Gewicht der Aussage noch höher einzuschätzen, denn das Moment der Doppeldeutigkeit hat sich als wichtige Konstituente für fast alle hier untersuchten Gedichte erwiesen.

330 Vgl. WEINREICH (1931) 40–42, wo er auf Babr. fr. 1 (LUZZATTO/LA PENNA) hinweist, was fragmentarisch sowie in Paraphrase erhalten ist. Dort trägt ein Esel ein Götterbild und glaubt fälschlicherweise, dass die Menschen ihn verehren und sich vor ihm verneigen. An der scheinbaren Gottwerdung des Esels und der folgenden Zurechtweisung des Eseltreibers macht WEINREICH eine religiös satirische Ebene fest. Zu 3,3 siehe Kapitel 4.4.

‚Nenia‘ als intratextueller Schlüsselbegriff

Das m. E. stärkste Argument dafür, dass in 4,2 ein expliziter Rückbezug auf 4,1 besteht, erwähnt WEINREICH nur am Rande. So verwendet Phaedrus für seine Dichtung hier das Wort *nenia* (4,2,3), wie bereits im Prolog des dritten Buches.³³¹ Während das Wort in 3 *prol.* 10 allerdings die Bedeutung ‚Nichtigkeit‘ (*OLD* s.v. 5 bzw. 5b) hat,³³² ist die Sache hier komplizierter. So lässt es sich mit der Bedeutung ‚Nichtigkeit‘ analog zum Prolog des dritten Buches auf die phaedrianische Dichtung im Allgemeinen beziehen. Es ist dann in die Nähe von Catulls *nugae* zu rücken.³³³ WEINREICH (1931) 41 scheint allerdings gleichermaßen von der Bedeutung ‚Trauergesang‘ (*OLD* s.v. 1) auszugehen und sieht darin den Bezug zu 4,1:

Sollte sie [scil. die Fabel, Anm. d. Verf.] nicht auch rückbezüglich den Leser in versteckter Form auffordern, sich *has nenas*, also alle, auch das voranstehende Gedicht, das wirklich mit einer *nenia* auf den toten Esel endete, genauer anzusehen und zu entdecken, daß gerade dies Gedicht mehr ist, als es die *frons prima* dartut?³³⁴

Das genaue Verhältnis zwischen den beiden Polen dieses zunächst sehr weit anmutenden Bedeutungsspektrums und die damit zusammenhängende Frage, was eine *Nenia* realiter war, ist zu komplex, als dass sie hier erschöpfend erörtert werden könnte. Die zentralen Texte zum Begriff der *Nenia* sind der Aufsatz von HELLER (1943) zur Begriffsgeschichte und KIERDORF (1980) 96–99 zum Zusammenhang von *Nenia* und *laudatio funebris*.

Die für diese Untersuchung wichtigsten Aspekte der *Nenia* sind folgende: Zunächst lässt sich nicht ohne weiteres klären, welches die ursprüngliche Wortbedeutung ist.³³⁵ HELLER ordnet die verschiedenen Bedeutungen fünf Gruppen zu: *Nenia dea* (als Gottheit), *n(a)enia* mit unbekannter Bedeutung (drei Plautusstellen bleiben zweifelhaft)³³⁶, *nenia* als mündlicher Vortrag, der angemessen für einen Toten ist (siehe

³³¹ 3 *prol.* 10.

³³² Siehe dazu oben Anm. 171.

³³³ Dieser Begriff, der ebenfalls so viel wie ‚Possen‘ oder ‚Nichtigkeiten‘ heißen kann, ist in dieser Bedeutung schon bei Plautus vielfach belegt (z. B. Plaut. *Asin.* 91; 808; *Aul.* 638; 828; 830; *Bacch.* 92; 569 uvm.), in Bezug auf das eigene Werk aber von Catull in 1,4 geradezu als poetologischer Schlüsselbegriff verwendet. Vgl. dazu auch HELLER (1943) 217.

³³⁴ Vgl. dazu WEINREICH (1931) 41.

³³⁵ HELLER (1943) 223 bzw. 262 f. vermutet, dass nicht *carmen funebre* die ursprüngliche Bedeutung ist, sondern ‚plaything‘ bzw. ‚play‘, und damit ein Begriff näher an der späteren Verwendung als Äquivalent zu *nugae*. Ein Argument HELLERS (1943) 221 f. ist dabei allerdings auch, dass die vorliegende Belegstelle bei Phaedrus keinen Hinweis auf die Bedeutung *carmen funebre* liefert, was angesichts des von WEINREICH beobachteten und in dieser Untersuchung vertretenen Rückbezuges von 4,2 zu 4,1 nicht haltbar ist.

³³⁶ Vgl. Plaut. *Pseud.* 1278: *id fuit naenia ludo*. Hier könnte die Bedeutung *finis* vorliegen, wie man laut Pompeius Festus vermutete (*sunt, qui eo verbo finem significari crediderunt, ut ait Plautus in Pseudolo*, Fest. 161,16 f. [MÜLLER]), *Poen.* 231: *neque umquam lavando et fricando scimus facere neniam*,

Plaut. *Truc.* 213 f.), *nenia* als ‚Gedicht‘, *neniae* (nur im Plural) als eigentlich derogativer Terminus, vergleichbar mit *nugae* (die ersten Belegstellen dafür sind die vorliegende Phaedr. 4,2,3 sowie 3 *prol.* 10 und Petr. 46,4 und 47,10). Als Unterbedeutung von ‚Gedicht‘ erwähnt HELLER u. a. *carmen funebre*, also ‚Trauergesang‘ bzw. ‚-gedicht‘.³³⁷ In ungefähr der Hälfte der von HELLER aufgeführten Belegstellen hat *nenia* die Bedeutung *carmen funebre*, was trotz anzunehmender Abschreibungen als Indikator für die Wichtigkeit dieser Bedeutung gelten darf.³³⁸

Zwischen den beiden scheinbar gegensätzlichen Bedeutungen ist allerdings eine semantische Schnittmenge anzunehmen. Es ist zwar nicht rekonstruierbar, welcher Art jene Totenlieder auf einer Bestattung genau waren, aber es ist wahrscheinlich, dass es semantische Eigenschaften gibt, die beide Bedeutungen verknüpfen. So handelte es sich bei der *Nenia* nach Varro um ein *ineptum et inconditum carmen*³³⁹, also ein geschmack- und kunstloses Gedicht, das nach Pompeius Festus³⁴⁰ bei der Bestattung – höchstwahrscheinlich nach dem solistischen Lobgesang der *praefica* von dem Chor der *ancillae* – von der *Tibia* begleitet gesungen wurde.³⁴¹ Literarische sowie außerliterarische Zeugnisse sind äußerst rar; prominent ist die ironische *Nenia* auf Claudius in Senecas *Apocolocyntosis* 12,3, wo in Anapästern zum Trauern um Claudius und zur Bewunderung von dessen Taten aufgerufen wird. Ob nun die Eigenschaft des Spielerischen dabei von dem Trauerlied auf eine literarische Tradition gewirkt hat, die dann mit Phaedrus und Petron beginnt, es also, wie WALDE vermutet,³⁴² zu semantischer Erweiterung gekommen ist, oder ob sich eine ursprüngliche Bedeutung, die etwas Spielerisches³⁴³ meinte, zu der Bedeutung *carmen funebre* und dann zu *neniae*, i. e. *nugae*, entwickelt hat, ist für die vorliegende Fabel unerheblich.

Von interpretatorischer Bedeutung ist allerdings, dass Phaedrus, entgegen den Beobachtungen HELLERS,³⁴⁴ den Begriff hier gerade mit Blick auf dessen Mehrdeutigkeit zu verwenden scheint. Denn gerade in seiner Mehrdeutigkeit oszilliert der Begriff zwischen konkretem Bezug zu 4,1 und einer programmatischen Qualität, die auf die Gesamtheit der Fabeln zu beziehen ist und der Verwendung in 3 *prol.* 10 entspricht. Während die programmatische Verwendung des Wortes jedoch lediglich die Eigenschaften des Spielerischen, Kunstlosen betont, greift die Bedeutung *carmen*

Bacch. 889: *si tibi est machaera, at nobis veruinast domi: / qua quidem te faciam, si tu me irritaveris, / confossiores soricina nenia.*

337 Siehe HELLER (1943) 223–245, dem diese Kategorien entnommen sind und der akribisch sämtliche Belegstellen aufführt und kommentiert.

338 Siehe HELLER (1943) 245 f.

339 Siehe Non. p. 212 (LINDSAY), der Varros *de vita populi Romani* fr. 110 (RIPOSATI) zitiert.

340 Siehe Fest. 161,13 f.

341 Vgl. KIERDORF (1980) 98. WILLE (1967) 66 meint hingegen, die *neniae* würden von der *praefica* gesungen.

342 Siehe WALDE (2007) s.v. *nēnia*, *naenia*. Vgl. dazu auch HELLER (1943) 246 f.

343 Siehe dazu bereits oben Anm. 335.

344 Laut HELLER (1943) 221 f. hat *neniae* in Phaedr. 4,2 ausschließlich die Bedeutung *nugae*.

funebre den Kontext der Fabel auf den toten Esel auf und ist wiederum als ein Verweis auf einen rituellen Gesang von fragwürdiger Stellung zu werten.

Auf diese Weise wird die Fabel 4,1 im Rückblick als ambiges Gedicht markiert: Es ist zugleich Totenlied und Fabel, das unter dem Begriff *nenia* gefasst und von dem semantischen Konnex des Spielerischen bzw. Kunstlosen zusammengehalten wird.³⁴⁵

Die formalen Eigenschaften, die der *Nenia* zugeschrieben werden, passen schließlich gut zur Fabelgattung: Das Gedicht ist nur elf Verse kurz und entspricht auch sprachlich der für Phaedrus zentralen *brevitas*. So ist das Gedicht bis auf das *Pro-mythion* (1–3) konsequent in Couplets gehalten in der Art, dass ein Satz stets zwei Verse umfasst. Das fast vollständige Fehlen von Attributen und sonstigem rhetorischen Schmuck lässt das Gedicht stilistisch ähnlich schlicht erscheinen.

Das Epitaph in der Fabel

Die Komplexität der Fabel ergibt sich über ihren Kontext, der sich allerdings nicht in dem Rückbezug von *neniae* in 4,2 erschöpft; vielmehr ist auch der folgende Vers in 4,2,4 (*quantam sub titulis utilitatem reperies*) auf 4,1 zu beziehen. Die Junktur *sub titulis* (4,2,4) mag einerseits ein Hinweis darauf sein, dass Phaedrus seine Fabeln mit Überschriften versah,³⁴⁶ andererseits ruft Phaedrus auch hier das semantische Feld der Bestattung auf (*OLD* s.v. 2b). Es liegt hier keine eindeutige Chiffre vor, in der die Überschrift der Fabel als Grabinschrift und das Gedicht folglich als Grab (das, was *unter* der Inschrift liegt) zu denken wäre, sondern *sub titulis* ist erneut auf zweierlei Weisen zu verstehen: Zum einen ist es Teil der Rezeptionsanweisung in 4,2,1–7, die sich durch den Gegensatz von Vorder- und Hintergründigem auszeichnet (bezeichnend ist die Antithese *frons prima – interiore angulo*). Es dient also als Metapher für die Oberflächenebene der Gedichte, hinter die zu schauen der Leser angehalten wird, damit er der Vielschichtigkeit der Dichtung gerecht werden kann.³⁴⁷

Zum andern stellt gerade die mögliche Bedeutung als Grabinschrift einen speziellen Bezug zu 4,1 her. So hat schon WEINREICH (1931) 41 auf die letzten Verse des Gedichtes hingewiesen:

³⁴⁵ Zur semantischen Schnittmenge der Nutzlosigkeit siehe auch WILLE (1967) 66.

³⁴⁶ Bei *sub titulis* handelt es sich um eine Konjekture von HAVET (1895), die von GUAGLIANONE (1969) übernommen wurde. In den Handschriften ist *subtilis* überliefert, was sich durch Haplographie erklären lässt. Für *sub titulis* spricht neben dem textkritischen Grundsatz der *lectio difficilior* außerdem eben jene semantische Umgebung der Bestattung, die sich durch *nenias* in 4,2 und die Fabel 4,1 ergibt. Weitere Konjekturen der Stelle sind *in pusillis* (POSTGATE) und *sub illis* (PITHOU), denen allerdings HAVETS Konjekture aus genannten Gründen vorzuziehen ist. OBERG (2000) 163 erklärt außerdem, dass dem Vers – sofern *sub titulis* richtig ist – zu entnehmen ist, dass Phaedrus selbst schon kurze Überschriften über die Fabeln setzte. OBERGS Hinweis ist korrekt, aber sein Beispiel für eine Überschrift „in der handschriftlichen Überlieferung“, *asinus et Galli*, ist dennoch ungeschickt gewählt, da es sich bei der Überschrift dieser Fabel um eine Konjekture von PITHOU handelt (in den Handschriften steht *ASINUS ET GALLINA*). Vgl. dazu GUAGLIANONE (1969) 56.

³⁴⁷ Siehe zu 4,2 Kapitel 4.3, insbes. ab S. 45.

„Putabat se post mortem securum fore;
Ecce aliae plagae congeruntur mortuo.“

„Er glaubte, er sei nach dem Tode sicher;
Doch sieh, den Toten ereilen Schläge anderer Art.“

WEINREICH meint, die Fabel ende „wirklich mit einer *nenia* auf den toten Esel“. Doch tatsächlich scheinen mir gerade diese Verse in ihrer Kürze und Pointierung viel mehr als ein Epitaph auf den Esel zu verstehen zu sein. So spiegelt sich gerade die Vorstellung vom Tod als Erlöser von den Übeln des Lebens in inschriftlichen Zeugnissen häufig wider. Insbesondere der Gedanke, dass der Verstorbene nach dem Tode sicher sei,³⁴⁸ ist ein wiederkehrendes grabinschriftliches Element. Freilich ist hier das inschriftliche Motiv der Sicherheit nach dem Tod im vorletzten Vers bereits eingeschränkt durch das Prädikat *putabat*, bevor der letzte Vers offenbart, dass der Esel gerade nicht von seinem Leid erlöst wurde. Dennoch mahnt neben der pointierten Form der Verse das Vokabular an ein Epitaph. Dabei ist nicht nur der Gebrauch verschiedener Formen von *mors* oder *mortuus*, sondern vor allem ist die Verwendung des Adjektivs *securus* bezeichnend und sehr häufig in Grabinschriften.³⁴⁹

Die Funktion dieses semantischen Geflechtes zwischen 4,2 und 4,1 – und damit die interpretatorische Tragweite der Fabel 4,1 – lässt sich allerdings erst unter Einbezug des Prologes von Buch vier, der dem Gedicht voransteht, fassen. Auch diesen Bezug hat schon WEINREICH (1931) 41f. beobachtet, beschränkt ihn jedoch auf den letzten Vers *illitteratum plausum nec desidero* (4 prol. 20), der von ihm als expliziter Hinweis auf den Anspielungsreichtum der Fabelgattung bei Phaedrus verstanden wird. Von größerer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang allerdings die Verse, die diesem vorausgehen:

*mihi parta laus est quod tu, quod similes tui
vestras in chartas verba transfertis mea,
dignumque longa iudicatis memoria.*³⁵⁰

Mir ist Lob zuteil geworden, weil du und deinesgleichen
meine Worte in eure Bücher übertragt
und sie eines langen Nachlebens für würdig haltet.

Phaedrus dankt hier seinem Gegenüber Particulo³⁵¹ dafür, dass er seine Texte bekanntmacht, und hebt dessen Urteil hervor, dass Phaedrus' Schriften würdig eines langen Nachruhmes seien. Ewiger Ruhm des Dichters bzw. der Dichtung ist bereits im

³⁴⁸ Hier kongruieren Motive römischer Grabinschriften und religiöse Grundsätze der Attisreligion.

³⁴⁹ Vgl. dazu LATTIMORE (1942) 213 und THOMPSON (1911) 36f.

³⁵⁰ Phaedr. 4 prol. 17–19.

³⁵¹ Dieser war möglicherweise sein Gönner. Siehe dazu oben Anm. 80.

Prolog des dritten Buches (3 *prol.* 31f.) ein Thema, insofern also hier nicht neu.³⁵² In diesem Prolog wird nun das Fortleben der eigenen Dichtung der *malignitas* der Kritiker gegenübergestellt (15f.) und der Gedankengang wirkmächtig mit dem Begriff der *memoria* beschlossen. Auf diese Weise wird in dem Gedicht auch formal die Erwartung von anhaltendem Ruhm vorgezeichnet. Dieses Motiv trägt nun wiederum zur Verdichtung des semantischen Feldes bei, das in 4,1 und 4,2 fortgesetzt wird. So sind Aussagen über die Ewigkeit des eigenen Ruhms nicht nur bei Sappho und einigen augusteischen Dichtern zu finden,³⁵³ sondern vor allem auch ein beliebtes Thema in Grabepigrammen.³⁵⁴ In diesem semantischen Kontext wird schließlich auch *tituli* in 4 *prol.* 4 zum ambigen Begriff und ist unter der Fernwirkung des *memoria*-Motivs zwar als ‚Ehrentitel‘ oder ‚-name‘ zu verstehen,³⁵⁵ aber auch bereits als Hinweis auf eine Grabinschrift zu verstehen. Phaedrus führt also in dem betreffenden Vers die Möglichkeit an, dass jemand vergleichbaren Ruhm *nach dem Tode* erstrebe, wie er selbst ihn zu erwarten habe.

Es konnte gezeigt werden, dass der von WEINREICH vermutete Bezug von 4 *prol.*, 4,1 und 4,2 oberflächlich erkennbar ist an dem semantischen Feld des Todes bzw. des Verhältnisses zwischen Leben und Nachleben, ferner des postmortalen Ruhmes. Doch der Zusammenhang zwischen den ersten Gedichten des vierten Buches geht über diese motivische Verknüpfung insofern hinaus, als der vierte Prolog als interpretatorische Prämisse zu 4,1 gelten darf. Zwar bildet das Promythion von 4,1 einen scharfen Gegensatz zum zuversichtlichen Ton des Prologes und dem dort erwarteten Dichterschicksal. Allerdings ist gerade der allgemeine Charakter des Promythions, das sich exklusiv bei Phaedrus findet,³⁵⁶ für den Zusammenhang von 4 *prol.* und 4,1 von Bedeutung, denn Phaedrus schreibt hier „aus der Sicht des Betroffenen“, wie CHRISTES (1979) 218 vermutet. Der unspezifische Charakter des Promythions wird durch die auktoriale Umklammerung von Prolog und Fabel 4,2 derart biographisch aufgeladen, dass ein Bezug auf Phaedrus selbst naheliegend erscheint.

Das Promythion – und damit die Fabel 4,2 – auf die Person des Dichters zu beziehen, ergibt insofern ein konsistentes Bild, als Phaedrus selbst an einigen Stellen darauf hinweist, dass ihm und seiner Dichtung eben nicht der Ruhm beschieden ist, den er sich wünscht, und die Auseinandersetzung mit Neid und Kritikern omnipräsent ist.³⁵⁷ Es ist dann gerade der Ruhm in der Nachwelt, auf den Phaedrus hofft. So betont

³⁵² Auf das Motiv weist an dieser Stelle auch HAMM (2000) 288 hin. Außerdem wird das Motiv aufgenommen im Epilog des vierten Buches (4 *epil.* 5f.) und rahmt das Gedichtbuch so ein.

³⁵³ Siehe Sapph. fr. 55 (VOIGT = 58 DIEHL), Apoll. Rhod. 4,1173–1775, Hor. *carm.* 3,30, Prop. 3,1,35–38 und Ov. *met.* 15,871–879, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Vgl. dazu HAMM (2000) 291f.

³⁵⁴ Siehe Anth. Pal. 7,12; 14; 16; 17; 21; 25; 725.

³⁵⁵ Die Bedeutung entspricht OLD s.v. 7c, wo die Phaedrus-Stelle beispielhaft für diese Bedeutung angeführt ist.

³⁵⁶ Vgl. Aisop. 164 (PERRY) und Babr. 141, die keine Promythien haben. Die späteren Prosafassungen (z. B. Rom. 68 [THIELE]) haben andere Promythien einfacherer Form.

³⁵⁷ Siehe z. B. 3 *prol.* 22f.; 4,7; 4,8; 4,22.

er in 3 *prol.* 21 f., dass die Nachgeborenen sicher ihre Freude an seiner Dichtung hätten, wenn sie seinem Gegenüber abgehe (*quem si leges, laetabor; sin autem minus, / habebunt certe quo se oblectent posteri*).³⁵⁸ Freilich liegt der Topos hier schon in veränderter Form vor. Denn bei Phaedrus ist der ewige Ruhm nicht Fortsetzung des über großen Erfolges im Leben, sondern ein Ersatz dafür.

Die Fabel 4,2 bildet nun nachgerade einen Gegenentwurf zum ewigen Dichterruhm, indem sie nicht wie im dritten Prolog den zu Lebzeiten ausbleibenden Ruhm im Tode in Aussicht stellt, sondern den Dichter, den *natus infelix*, auch nach dem Tode noch als Prügelopfer der Kritiker inszeniert. Dass der Esel hier als auktoriale Figur fungiert, wird also durch die Generalisierung des Promythions ermöglicht und durch die Rahmung der auktorialen Stücke 4 *prol.* und 4,2 gewährleistet. Die Trias der Gedichte wird dabei vom semantischen Feld des Todes (*titulus – memoria – nenia*) zusammengehalten.

Ambige Ruhmesmomente bei Phaedrus und Horaz (2,20)

Handelt es sich bei Fabel 4,1 also lediglich um einen pessimistischen Zukunftsausblick, der den Sieg der Neider über den Dichter und die Vergeblichkeit seiner Hoffnungen auf ewigen Ruhm ausmalt? Auch in dieser Frage hat der Begriff der *nenia* eine interpretatorische Schlüsselstellung inne. So fordert Horaz im letzten Gedicht des zweiten Buches seiner *Oden*, dass bei seiner Bestattung auf *neniae* verzichtet werde: *absint inani funere neniae* (Hor. *carm.* 2,20,21). In diesem Verzicht auf die rituellen Totenehren kulminiert das horazische Gedicht, nachdem der Dichter in den fünf vorigen Strophen die Verbreitung seines Ruhmes über die ganze Welt beschreibt. Bliebe es nun bei dieser begrifflichen Parallele zwischen den Gedichten, wäre der intertextuelle Befund wohl unauffällig – zumal Horaz den Begriff in der semantisch engeren Bedeutung als *carmen funebre* verwendet oder damit lediglich eine ehrenvolle rituelle Handlung bei der Bestattung meint, die nicht zwingend Liedcharakter haben muss.³⁵⁹ Doch Horaz 2,20 und Phaedrus 4,1 sind auch thematisch eng verwandt.

Horaz beschreibt in seinem Gedicht explizit in der ersten Person, dass er in Form eines Schwans (dazu unten mehr) in den Äther entweichen und sich so über jeglichen Neid erheben werde (*neque in terris morabor / longius invidiaque maior // urbis relinquam*, 3b–5). Wie Phaedrus setzt sich also auch Horaz hier mit seinen Neidern auseinander. Im Gegensatz zu diesem prophezeit Horaz allerdings die Überflügelung seiner Neider und Sicherheit vor seinen Kritikern, während sich Phaedrus diesen ewig ausgeliefert sieht. Horaz stellt die Emanzipation aus seinen ärmlichen Geburtsverhältnissen (*non ego pauperum / sanguis parentum*, 5 f.) und die Vergrößerung seines Ruhmes (*Daedalo notior Icaro*, 13; *me Colchus et [...] / [...] Dacus et [...] / noscent Geloni*,

³⁵⁸ Siehe außerdem 4 *epil.* 4–6.

³⁵⁹ Vgl. HELLER (1943) 231. Andererseits ist *nenia* bei Horaz mit fünf Belegstellen (*carm.* 2,1,38; 2,20,21; 3,28,16; *epod.* 17,29; *epist.* 1,63) relativ häufig. Womöglich war dies zahlreich genug, dass sich der gebildete Leser bereits durch die Verwendung an Horaz erinnert sah.

me [...] / *discet Hiber*, 17–20) dar – Phaedrus’ angeborenes Leid und sein ärmliches Eselsunglück perpetuieren sich. In der Eselsallegorie findet Phaedrus den Tod (*is cum labore et plagis esset mortuus*, Phaedr. 4,1,6), Horaz lebt ewig (*non ego [...]* / *[...] obibo / nec Stygia cohibebor unda*, Hor. *carm.* 2,20,6–8).

Die motivisch zentrale Parallele der Texte ist aber die Metamorphose. Beide Dichter verwandeln sich: Horaz wird vor den Augen des Lesers zum Schwan (Hor. *carm.* 2,20,1–3 und 9–12), Phaedrus wird vom Esel zum Tympanon (Phaedr. 4,1,7). Trotz der motivischen Ähnlichkeit differieren die Verwandlungen außerordentlich. So ist das Tympanon als rituelles Schlaginstrument zunächst Ausdruck des phaedianischen Leides, der Schwan als Vogel des Apollo hingegen dafür bekannt, im Tode göttlichen Gesang von sich zu geben. Im Fokus der Verwandlung steht bei beiden Dichtern die Haut – doch während Horazens Haut rau wird und ein Federkleid aus ihr wächst (*iam residunt cruribus asperae / pelles*, 9; *nascunturque leves / per digitos umerosque plumae*, 11 f.), zieht man sie Phaedrus vom Leibe (*detracta pelle*, 7).

Der Vergleich mit einem Vogel ist wiederkehrend in der griechischen und römischen Literatur. So wurde Pindar mit der Anmut, Schnelligkeit und Kraft des Adlers verglichen,³⁶⁰ Horaz selbst vergleicht auch Pindar mit einem Schwan, um dessen literarische Qualität zu betonen.³⁶¹ Unter den Römern ist es Ennius, der von sich zuerst behauptet, die Münder der Menschen im Fluge aufzusuchen:

*Nemo me lacrimis coret nec funera fletu
Faxit. cur? volito vivos per ora virum.*³⁶²

Niemand soll mich beweinen noch mit Klagen mich bestatten.
Warum? Ich fliege lebendig umher durch die Münder der Menschen.

In diesen Versen ist nicht nur die Anlage von Horazens Verwandlung zum Vogel sichtbar, sondern das Gedicht ist ein Grabepigramm auf Ennius selbst und ein Prätext zu den hier untersuchten Passagen von Horaz und Phaedrus.³⁶³ Während sich Ennius und Horaz derselben Motive der Verwandlung und des Dichterruhmes im (bei beiden eigentlich ausbleibenden) Tod in allerdings sehr unterschiedlichem Umfang bedienen, scheint Phaedrus’ Gedicht mit seinen thematisch-motivischen Parallelen – aber auch eklatanten Unterschieden – in der Umsetzung nicht zu ihnen passen zu wollen.

Trotz allen Unterschieden lassen beide Texte auf ähnliche Strategeme im Umgang mit den verwendeten Dichtungsmotiven schließen. Horaz schildert zwar die Verwandlung in einen Schwan und damit in ein Tier, das auf höchste Dichtungsansprüche

³⁶⁰ Siehe NISBET/HUBBARD (1978) 332, die sich auf BOWRA (1964) 9–11 berufen.

³⁶¹ Siehe Hor. *carm.* 4,2,25–27a: *multa Dircaeum levat aura cycnum, / tendit, Antoni, quotiens in altos / nubium tractus. var. fr.*

³⁶² Enn. *var. fr.* 17 f. (VAHLEN).

³⁶³ Mehr zum Zusammenhang zwischen dem Enniusfragment und Hor. *carm.* 2,20 in HOLZBERG (2009) 148.

verweist,³⁶⁴ aber nicht ohne eine relativierende Brechung des Bildes. Dass seine Ansprüche auch als überhoch angesehen werden können, zeigt schon der Vergleich mit Ikarus (*iam Daedaleo notior Icaro*, 13). Hier liegt nicht nur ein Hinweis auf eine ruhmvolle Figur vor, sondern zugleich eine Anspielung auf die Hybris des Vogel gewordenen Ikarus und dessen Fall. *notior* (13) hat hier keine rein positive Konnotation, sondern ist durchaus ambig.³⁶⁵ Auch die Verwandlung selbst hat in ihrer allzu wörtlichen Umsetzung humoristische Züge.³⁶⁶ Gerade mit Blick auf die Bildlichkeit des ennianischen Epigramms zeigt sich, wie Horaz „aus der Metapher des Prätextes mythische Wirklichkeit“³⁶⁷ macht. Zudem bildet das Hervorheben der rauen Haut an emphatischer Stellung im Vers (10) einen Gegensatz zum weichen Federkleid der oberen Körperhälfte und erzeugt so ein mehrdeutiges Bild; der Dichter ist eben ein *vates biformis* (2–3) und diese Doppeldeutigkeit zeigt sich auch in der Darstellung seiner Verwandlung, die zwischen feierlichem Topos und relativierender Überhöhung changiert.

Dies ist der zentrale Konnex, der das horazische Gedicht zum wichtigen Prätext für die Phaedrusfabel macht. Auch Phaedrus überführt eine übertragene Form der Prügel, nämlich die Schläge der Kritiker, in die manifeste Form des Tympanons, das geschlagen wird. Wie Horaz verknüpft er die Ebenen des Abstrakten und Konkreten in seiner Fabel und bildet mittelbares Leid durch seine Kritiker in einer körperlichen Verwandlung ab. Dabei stellt er seine Fabel in eine Tradition von Epitaphen, die ewigen Dichterruhm verkünden, und kehrt die Motive um. Einen Hinweis darauf, wie sich diese Motivumkehrung und die Spannung zu den anderen auktorialen Passagen bei Phaedrus erklären lässt, liefert erneut die Fabel 4,2 im vierten Vers:

Quantam sub titulis utilitatem reperies!

Welchen Nutzen du unter den Überschriften finden wirst!

Hier benennt Phaedrus den Dichtungsanspruch, der in 4,1 in den Fokus gerückt ist. Die *utilitas* ist das maßgebliche Moment der Fabel. Dem horazischen Schwanengesang stellt Phaedrus den scheinbar kunstlosen Nutzen eines einfachen Kultinstruments wie des Tympanons gegenüber und scheint seine Dichtung so darauf zu reduzieren. Auf diese Weise inszeniert sich der Dichter zur Inkarnation seiner eigenen Poetik – er wird augenscheinlich ‚ganz Nutzen‘.

Umgekehrt hat die Untersuchung des Gedichts und seiner Prätexte gezeigt, dass gerade diese Reduktion auf die *utilitas* der phaedrianischen Dichtung nicht gerecht

³⁶⁴ Man sagte vom Schwan, er würde vor dem Tod am schönsten singen (vgl. Plat. *Phaid.* 84d–85b). Außerdem galt er als Vogel des Zeus und des Apoll sowie als Zeichen für die Unsterblichkeit. Vgl. dazu NISBET/HUBBARD (1978) 333.

³⁶⁵ Siehe WEST (2004) 145 und HARRISON (2007b) 29 f. Gegen diese Lesart eines inkonsistenten Bildes des horazischen Dichterruhmes argumentiert ZGOLL (2010) 476, Anm. 19.

³⁶⁶ Vgl. auch GÜNTHER (2013b) 321.

³⁶⁷ HOLZBERG (2009) 148.

werden kann. So ist die poetologische Ebene des Gedichts erst durch die Aufschlüsselung des semantischen Kontextes von 4 *prol.* und 4,2 zu erkennen und ist dabei außerordentlich komplex. Ferner zeigen sich die motivischen Umkehrungen, die das Gedicht ausmachen, erst vor dem Hintergrund der beschriebenen Epitaphe von Horaz und Ennius.

Phaedrus unterwandert in 4,1 also die (zumindest im Falle von Horaz vermeintlich) überhöhten Ansprüche der Prätexte sowie die seiner eigenen Dichtung. Diese motivische Variation ist dabei ein Abbild phaedianischer Innovation, die im Prolog des vierten Buches explizit gemacht wird.

Das Innovative in der Fabel

Im Prolog des vierten Buches formuliert Phaedrus folgenden Originalitätsanspruch:

Quare, Particulo, quoniam caperis fabulis, 10
(quas Aesopias, non Aesopi, nomino,
quia paucas ille [scil. Aesop] ostendit, ego plures fero,
usus vetusto genere, sed rebus novis),
*quantum libellum, cum vacarit, perleges.*³⁶⁸

Darum, Particulo, da du von Fabeln ergriffen bist – 10
 die ich „aesopisch“ und nicht „von Aesop“ nenne,
 weil er nur wenige vorgebracht hat, ich aber mehr bringe;
 ich benutze zwar eine alte Gattung, jedoch mit neuen Stoffen –,
 wirst du mein viertes Büchlein, wenn dafür Zeit ist, lesen.

Diese Verse haben auf mehreren Ebenen Gültigkeit. Zum einen betonen sie ganz allgemein die stoffliche Anreicherung, die Phaedrus vornimmt. Er ist nicht mehr nur ein Aufbereiter aesopischer Stoffe, sondern erschafft eigene Fabeln. Zugleich beziehen sich die Verse in ähnlicher Weise wie die *neniae* in 4,2 gezielt auf die folgende Fabel 4,1. Diese Fabel ist auch unter dem Namen Aesops überliefert und der Stoff vermutlich älter als die *fabulae Aesopiae* (s. o.), doch durch den biographischen Bezug, der zuvorderst durch das phaedianische Promythion – hierin zeigt sich das *ego plures fero* – und die Vernetzung mit 4,2 gewährleistet ist, erscheint es in neuer Form und erhält einen eigenen Impetus. Eine weitere Ebene liegt in der Auffassung von 4,1 als Epitaph, die ebenfalls schon in den Versen des Prologes angelegt ist. So macht Phaedrus tatsächlich Gebrauch von einem *vetustum genus*, kehrt aber die gängigen Motive dieser literarischen Erscheinung³⁶⁹ um.

In der Fabel 4,1 verarbeitet Phaedrus also die Kritik seiner Neider wie Horaz in 2,20 durch das Mittel der Übertreibung. Statt den eigenen Ruhm in unermesslicher Größe

³⁶⁸ 4 *prol.* 10–14.

³⁶⁹ Der literarische Status des Epitaphs ist schwer zu fassen. Mit Blick auf die untersuchten Fälle ist wohl von einer (Sub-)Gattung auszugehen, die von einem außerliterarischen Zeugnis inspiriert ist.

darzustellen und den Neid überflügeln zu lassen, inszeniert sich Phaedrus jedoch als ewiges Opfer der Kritiker. Während Horaz das Weltliche der Kunst zu transzendieren und in göttliche Gefilde aufzusteigen scheint, reduziert Phaedrus seine Dichtung an der Oberfläche auf ihr vermeintlich wichtigstes Element – die Funktion. Tatsächlich fällt jedoch gerade bei Fabel 4,1 die vermeintliche Reduktion auf den Nutzen mit einem ausgesprochenen inter- und intratextuellen Anspielungsreichtum zusammen. Indem Phaedrus in 4,1 ferner die *Nenia* auf sich als Dichter nicht ausgespart, wie es bei Horaz und Ennius der Fall ist, sondern die Fabel selbst zum Trauergesang werden lässt, führt er in Wahrheit einen Sieg über die Kritiker vor, der sich allerdings paradoxerweise nicht in einer Erhöhung, sondern in einer Erniedrigung der Gattung zeigt. Entsprechend lässt sich das Gedicht also nur oberflächlich als Eingeständnis an die Kritiker lesen, denen sich Phaedrus geradezu resignativ ewig ausgeliefert zeigt, denn er begegnet dem Vorwurf der Leichtigkeit und mangelnder Qualität des *iocosum genus* zugleich mit subtiler Komplexität.³⁷⁰

Gleichermaßen entkräftet Phaedrus hiermit jene Kritikerstimmen, die ihn stets im Schatten Aesops sehen, wie er in 4,22,3–5 verdeutlicht:

*quicquid putabit esse dignum memoria,
Aesopi dicet; si quid minus arriserit,
a me contendit fictum quovis pignore.*

5

Wenn er glaubt, dass irgendein Gedicht der Nachwelt würdig sei,
sagt er, es sei von Aesop; Wenn ihm etwas weniger gefällt,
besteht er um jeden Preis darauf, dass es von mir gedichtet sei.

5

Wieder verwendet Phaedrus hier den Begriff der *memoria* und ruft so das Thema des oben untersuchten Gedichtkomplexes auf. Ferner zeigt sich hier, wie Phaedrus mit Fabel 4,1 außerdem die Kritikerstimmen in 4,22³⁷¹ widerlegt: Schließlich ist es gerade das eigentlich Phaedrianische in Form des hinzugefügten Promythions und der kontextuellen Einbettung der Fabel zwischen dem Prolog des vierten Buches und Fabel 4,2, was dem Gedicht seine spezifische Qualität verleiht. Während Fabel 4,1 also an der Oberfläche mit dem Scheitern an den Kritikeransprüchen ein resignatives Szenario beschreibt, widerlegt sie auf der impliziten Ebene der Intra- und Intertexte eben diese Kritik gerade mit der poetischen Dichte, die der Fabel von ihren Kritikern abgesprochen wird.

Das Tympanon als Instrument göttlicher Macht

Die Ambiguität des geforderten ewigen Dichterruhmes und der perpetuierten Kritik ist dabei eine inhärente Eigenschaft des Kultinstrumentes, zu dem der Esel wird. So liefert das Tympanon als Schlaginstrument eine passende Chiffre für die Angriffe der Kritiker

³⁷⁰ Vgl. hierzu v. a. 4,7,2 (*iocorum genus*) und 4,7,17.

³⁷¹ Mehr zu 4,22 siehe oben Anm. 83.

und verweist zugleich mit seinem Nutzen auf ein Qualitätskriterium der phaedrionischen Dichtung. Darüber hinaus liegt in dem Tympanon allerdings nicht nur ein Moment der Erniedrigung (sei sie nun nützlich oder nicht), sondern zugleich ein Moment der Erhöhung, das an seiner kultischen Funktion hängt. So kommt dem Esel nach seinem Tod als Kultinstrument eine zentrale rituelle Rolle zu, wenn sich die Gallipriester zu seinen Klängen in Ekstase tanzen. Auch darin liegt eine Aufwertung des Esels, der vom Lastentier zum rituellen Instrument der Entrückung und damit zum Vermittler zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre aufsteigt. Schließlich ist das Tympanon nicht nur ein wichtiges Attribut der Kybele, sondern ihm wird bisweilen geradezu göttliche Kraft zugeschrieben,³⁷² wie Varro in seinen *Menippeischen Satiren* beschreibt:

*non vidisti simulacrum leonis ad Idam eo loco, ubi quondam subito eum cum vidissent quadrupedem galli tympanis adeo fecerunt mansuem, ut tractarent manibus?*³⁷³

Hast du nicht das Bildnis des Löwen beim Ida an dem Ort gesehen, wo einst Gallipriester, als sie das Tier plötzlich sahen, es mit ihren Tympana so zahm machten, dass sie es mit den Händen berühren konnten?

Wenn die Gallipriester im Idagebirge auf einen Löwen treffen und ihn mit dem Klang des Tympanons zähmen, wird damit gleichsam die Macht der Kybele über die Natur auf das Instrument übertragen.³⁷⁴ Diese Macht über die Natur, die an die Fähigkeiten des göttlichen Sängers Orpheus mahnt, wird in Fabel 4,1 also posthum wiederum auf den Esel übertragen. In der Ambivalenz des Tamburins berühren sich damit das fortgesetzte Leid des Esels und die göttliche Kraft des Kultinstruments.³⁷⁵

In der Metamorphose des Esels zum Tympanon wird also die Ambivalenz des Tieres genauso verbildlicht wie das Schicksal des auktorialen Ichs, dessen figurale Entsprechung der Esel ist: Beide berühren sich in der Paradoxie ihrer Fähigkeiten, stetiger Erniedrigung ausgesetzt zu sein und sich zugleich in einem Zustand von (erhoffter) Vergöttlichung zu befinden. Es ist insofern kaum verwunderlich, dass dem Esel durch das Tympanon die göttliche Macht eines Orpheus verliehen wird, die auch Phaëdrus für sich beansprucht, wie er im Prolog des dritten Buches andeutet, wenn er seinen Ruhm mit dem des göttlichen Sängers vergleicht, indem er fragt: „Warum soll

³⁷² Siehe dazu WILLE (1967) 412f.

³⁷³ Varr. *Men.* 364 (ASTBURY). NISBET/HUBBARD (1978) 262 verweisen neben der Stelle bei Varro auch auf eine Erwähnung der Geschichte in Anth. Pal. 6,220 von Dioskorides. Sehr ähnlich ist außerdem Anth. Pal. 6,218 von Alkaios von Messene. Siehe dazu PRESCOTT (1925) 276 f.

³⁷⁴ Darauf weisen auch PRESCOTT (1925) 276 f., NISBET/HUBBARD (1978) 262 und MACFARLANE (1981) 25 mit Blick auf Horazens *Ode* 1,22 hin. Es ist denkbar, dass Phaëdrus eine weitere Ebene des Dichtererfolgs eröffnet, die in dem Anspruch einer horazischen *integritas vitae* wie in *Ode* 1,22 läge.

³⁷⁵ Bemerkenswert ist außerdem die Parallele zu Fabel 1,11, wo der Esel dem Löwen bei der Jagd hilft, indem er die Tiere mit seinem Gebrüll dem Löwen entgegentreibt. Auch der Löwe sagt, er würde wohl vor dem Gebrüll fliehen, wenn er nicht um die Natur des Esels wüsste.

ich [...] in trägem Schlaf den Ruhm meines Vaterlandes aufgeben, wenn auch das thrakische Geschlecht seine Dichter vorweisen kann und Apoll der Vater von Linus, die Muse die Mutter von Orpheus ist, der Steine mit seinem Gesang bewegte und wilde Tiere zähmte?³⁷⁶

Mit dem Tympanon wird ferner möglicherweise nicht nur eine unbestimmte göttliche Macht verbildlicht, sondern eine Gattungseigenschaft der Fabel vergöttlicht – schließlich beweist Phaedrus mit seiner Fabeldichtung auf literarischer Ebene eine ähnliche Kraft, wilde Tiere gefügig zu machen bzw. sie sogar so weit zu ‚domestizieren‘, dass sie von Menschen kaum mehr zu unterscheiden sind und sich sogar menschlicher Sprache bedienen.

5.6 Figurale Dualität als Mittel der Selbstinszenierung

In den oben untersuchten Fabeln hat sich die Ambivalenz als zentrales Merkmal der phaedianischen Selbstdarstellung erwiesen. Aesop tritt in den *fabulae Aesopiae* nicht nur als Archeget der Fabelgattung auf, sondern Phaedrus nutzt ihn als auktoriale figurale Entsprechung, durch die er gleichermaßen programmatische Aussagen und Selbstaussagen tätigt. Diese Funktion erfüllt auch die Figur des Esels, der sich genauso wie Aesop als eine Tricksterfigur erweist. Es ist die Eigenschaft der Ambivalenz im Besonderen, die sich als das zentrale Merkmal des Esels in seiner interfiguralen Funktion herausgestellt hat.

Im Gegensatz zu den *per se* ambivalenten Figuren Esel und Aesop stehen in den folgenden Fabeln solche im Zentrum, die für sich betrachtet zunächst eindimensional erscheinen (im Fall von Prometheus trügt der Schein), deren interfigurales Potenzial sich aber in der Zusammenschau ihrer Eigenschaften umso klarer zeigt. Hier identifiziert sich Phaedrus in seiner Ambivalenz also nicht mit einer einzigen ebenfalls ambivalenten Fabelfigur, sondern drückt die Eigenschaft der Ambivalenz durch die konkrete Dualität eines Figurenpaares aus. Dieses Figurenpaar und seine Handlungen bildet dabei außerdem den Fixpunkt einer poetologischen Dimension des Gedichts, das dadurch auf doppelte Weise sowohl die Ambivalenz des auktorialen Ichs als auch die ambivalenten Eigenschaften der Fabelgattung thematisiert. Wie in den oben untersuchten Fabeln auch werden also Selbstdarstellung und Metapoetik enggeführt – das Spezifikum der folgenden Fabeln ist die Auflösung von Ambivalenz durch Dualität, also die konkrete Umsetzung einer Doppeldeutigkeit in einer figuralen Dopplung. Die folgende Fabel 5,5 führt diesen Mechanismus in einer besonders deutlichen Form vor, indem sie mit einem *scurra*, also einem Unterhaltungskünstler, und einem Bauern zwei Akteure zeigt, die in ihrer Kombination und Interaktion ein komplexes Dich-

376 Ego, [...] / *cur somno inertī deseram patriae decus?* / *Threissa cum gens numeret auctores suos,* / *Linoque Apollo sit parens, Musa Orpheo,* / *qui saxa cantu movit et domuit feras* (Phaedr. 3 prol. 54–58). Für eine detailliertere Untersuchung der Verse siehe Kapitel 6.4.2.

tungsprogramm transportieren. Die geringe Beachtung, die das Gedicht in der Forschung bisher gefunden hat,³⁷⁷ steht dabei im krassen Gegensatz zu dem Mehrwert, den die Fabel im Hinblick auf die phaedrianische Poetik hat.

5.7 Rustikale Unterhaltung mit doppeltem Boden (5,5)

Die Fabel ist bei GUAGLIANONE mit dem Titel *scurra et rusticus*³⁷⁸ überschrieben und gehört mit 38 Versen zu den längeren Gedichten der *fabulae Aesopiae*:

scurra et rusticus

*Pravo favore labi mortales solent
et, pro iudicio dum stant erroris sui,
ad paenitendum rebus manifestis agi.*

*Facturus ludos dives quidam nobilis
proposito cunctos invitavit praemio
quam quisque posset ut novitatem ostenderet.*

5

*Venere artifices laudis ad certamina;
quos inter scurra, notus urbano sale,
habere dixit se genus spectacula
quod in theatro numquam prolatum foret.*

10

*Dispersus rumor civitatem concitat.
Paulo ante vacua turbam deficiunt loca.
In scaena vero postquam solus constitit
sine apparatu, nullis adiutoribus,
silentium ipsa fecit exspectatio.*

15

Ille in sinum repente demisit caput

377 Die Ausnahmen stellen HENDERSON (2001) 119–128, wo dieser Fabel ein Kapitel gewidmet ist, und SPAHLINGER (2008), der OBERG (2000) kritisiert, dar. Insbesondere auf HENDERSON, der am Ende seiner Appendix zu diesem Gedicht v.a. auf dessen metapoetische Dimension hinweist, soll die folgende Untersuchung aufbauen. SPAHLINGER (2008) 276 meint, 5,5 sei „gerade nicht den Künstler-Anekdoten an die Seite zu stellen“ und „eine Parallelisierung des Geschehens mit dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis des Phaedrus“, die er den anderen Künstleranekdoten (bei SPAHLINGER 4,23; 4,26; 5,1; 5,7) zuschreibt, sei auszuschließen. OBERG (1996b) 146 erwähnt die Fabel kurz als Beispiel für einen Schwächeren, der bestraft wird, obwohl er im Recht ist (gemeint ist der *rusticus*). LUZZATTO (1976) 111–113 deutet in der Kurzinterpretation, die dem Kommentar vorgeschaltet ist, bereits an, dass es eine poetologische Dimension gibt, und erläutert die Parallele bei Plutarch (mehr dazu unten) bzw. ihre Unterschiede zur phaedrianischen Version.

378 In den Handschriften ist lediglich *scurra rusticus* überliefert. MÜLLER (1877) ergänzte bereits um *et*. Die Konjekturen sind hier wie bei GUAGLIANONE (1969) übernommen. Allerdings ist der in den Handschriften überlieferte Titel gerade mit Blick auf untenstehende Interpretation durchaus vertretbar. Der Titel wäre dann als „Der Bauer als Unterhaltungskünstler“ bzw. „Der ländliche Unterhaltungskünstler“ zu übersetzen und würde das duale Moment der Fabel schon im Titel andeuten, indem auf die Verbindung von Bauer und Unterhaltungskünstler, die sie zu einer interfiguralen Einheit macht, hingewiesen würde. Vgl. dazu SCHÖNBERGER (1975) 195.

*et sic porcelli vocem est imitatus sua,
 verum ut subesse pallio contenderent
 et excuti iuberent. Quo facto simul
 nihil est repertum, multis onerant lancibus* 20
*hominemque plausu prosequuntur maximo.
 Hoc vidit fieri rusticus: „Non mehercules
 me vincet“ inquit, et statim professus est
 idem facturum melius se postridie.
 Fit turba maior. Iam favor mentes tenet* 25
*et derisuri, non spectaturi sedent.
 Uterque prodit. Scurra degrunnit prior
 movetque plausus et clamores suscitatur.
 Tunc simulans sese vestimentis rusticus
 porcellum obtegere (quod faciebat scilicet,* 30
*sed, in priore quia nil compererant, latens)
 pervellit aurem vero, quem celaverat,
 et cum dolore vocem naturae exprimit.
 Acclamat populus scurram multo similis
 imitatum, et cogit rusticum trudi foras.* 35
*At ille profert ipsum porcellum e sinu,
 turpemque aperto pignore errorem probans:
 „En hic declarat quales sitis iudices!“*

Der Unterhaltungskünstler und der Bauer

Von falscher Gunst pflegen die Menschen hingerissen und, während sie sich vor ihr irrigem Urteil stellen, von eindeutigen Sachverhalten zur Reue getrieben zu werden. Ein reicher Adliger wollte Spiele veranstalten und [5] lud, nachdem er einen Lohn festgesetzt hatte, alle ein, dass sie nach Vermögen ihm eine Neuheit vorführen sollten. Es kamen Künstler zu dem Wettkampf; unter diesen ein Unterhaltungskünstler, bekannt für seinen urban-geschmackvollen Humor. Er sagte, er habe eine Art von Schauspiel, [10] das noch niemals im Theater vorgeführt worden sei. Die Nachricht davon verbreitete sich und erregte die Bürgerschaft. Die Plätze im Theater – eben noch leer – waren nun alle voll. Sowie er nun aber allein auf der Bühne stand, ohne Hilfsmittel und ohne Mitspieler, [15] bewirkte schon die Erwartung Stille. Da plötzlich steckte er den Kopf in die Falte seines Gewands und ahmte das Grunzen eines Schweines so nach, dass alle meinten, im Gewand sei ein echtes Schwein, und befahlen, dass das Gewand ausgeschüttelt werden solle. Nachdem dies getan und [20] nichts gefunden ist, überhäufen sie den Menschen mit vielen Schüssen und begleiten ihn mit riesigem Applaus. Dies sah ein Bauer und sagte: „Mich wird der, beim Herkules, nicht besiegen!“, und bekannte sofort, dass er am nächsten Tag dasselbe, nur besser machen wolle. [25] Die Menge wird noch größer. Schon hält das Vorurteil alle Gemüter und sie sitzen, um zu verspotten, nicht um zuzuschauen. Beide treten auf. Der Unterhaltungskünstler grunzt zuerst und erntet Applaus und erregt Beifall. Daraufhin tut der Bauer so, als ob er mit den Kleidern [30] ein Ferkel verdecken würde (was er tatsächlich tat, aber im Verborgenen, weil sie beim Ersten nichts gefunden hatten). Er verdreht nun das Ohr des Schweins, das er versteckt hatte, und erzwingt so durch Schmerz den natürlichen Laut. Das Volk ruft laut, dass die Imitation des Unterhaltungskünstlers viel ähnlicher gewesen sei und [35] setzt durch, dass der Bauer rausgeschmissen wird. Jener aber holt das Ferkel selbst aus dem Gewand hervor und überführt sie ihres schändlichen Irrtums mit offenem Beweis: „Dies hier zeigt, was ihr für Richter seid.“

Das Promythion (1–3) benennt das Thema der Fabel: Die Menschen neigen zu Vorurteilen und kommen so zu Fall; der Schlüsselbegriff ist *favor* (1).³⁷⁹ Während das Promythion allerdings vermuten lässt, dass das Publikum, dem der *pravus favor* angelastet wird, im Mittelpunkt steht, ist es in Wahrheit der Wettstreit zwischen dem urbanen Unterhaltungskünstler, dem *scurra*, und dem Bauern, der die Fabel bestimmt. Zunächst wird in der Fabel erläutert, um was für eine Veranstaltung es sich handelt: Ein Reicher bietet eine Belohnung für denjenigen, der eine Neuheit vorführt – die Eigenschaft der *novitas* (6) hat in diesem Wettstreit Priorität. Der *scurra*, der – zusammen mit den anderen Künstlern – kommt, wird nur äußerst knapp charakterisiert: Er ist für seinen geschmackvollen Witz bekannt (*notus urbano sale*, 8). Das Adjektiv *urbanus* ist gängig im Zusammenhang mit solcherlei Unterhaltungskünstlern. Es ist mehr ein Hinweis auf seine bevorzugte Wirkstätte als auf seine Herkunft: *scurrae* gehörten gemeinhin der unteren Gesellschaftsschicht an, hielten sich aber im Umfeld der römischen Oberschicht – zu der der Veranstalter gehört – auf.³⁸⁰ Dass der *scurra* der Richtige für die Veranstaltung ist, daran lässt er denn auch keinen Zweifel, wenn er nicht nur irgendetwas Neues, sondern etwas verspricht, das noch nie zuvor aufgeführt wurde.

Die genaue Art der Aufführung bleibt vorerst im Dunkeln, der *scurra* sagt lediglich, dass es sich um ein *genus spectaculi* handelt, betont also schon den performativen Aspekt seiner Darbietung. Die Ungenauigkeit der Ansage schürt die Erwartungshaltung der Zuschauer und füllt die Ränge des Theaters, nachdem sich das Gerücht um die Aufführung verbreitet hat (12). Schließlich beginnt der *scurra* – ohne Hilfsmittel und unter spannungsvoller Erwartung des Publikums (14 f.) – die Vorführung, indem er den Kopf senkt und in seinen Mantel schaut. Dann wird die Stille, die in Vers 15 am Versbeginn betont wird, jäh von der Imitation des Schweinequiekens durchbrochen. Hier zeigt sich nun die Kunstfertigkeit des *scurra*: Seine Imitation ist so täuschend echt, dass das Publikum glaubt, er habe ein echtes Schwein unter seinem Mantel versteckt, und fordert, dass der Mantel ausgeschüttelt wird.

Die Vorführung des *scurra* wirkt zunächst wie eine plumpe Übererfüllung der Forderung des Veranstalters – er suchte nach einer *novitas*, die der *scurra* zwar bedient, allerdings mit einer abwegigen Darstellung wie der Nachahmung eines Tierlauts, ferner eines so scheußlichen wie des Schweinequiekens.³⁸¹ In der Reaktion der Zuschauer wird schließlich deutlich: Die Nachahmung ist von hoher Qualität und diese wird gewährleistet durch eine gelungene Illusion. Denn erst als bei der Überprüfung des Mantels kein Schwein gefunden werden kann, erhält der *scurra* die Be-

³⁷⁹ Die Verse 1–3 fehlen in den Handschriften Neap. IV F 58 und Vat. Lat. Urb. 368. Stattdessen ist der Vers *PRAVO FAVORE SAEPENUMERO HOMINES LABI* in den genannten Handschriften als Titel überliefert.

³⁸⁰ Siehe SCHÄFER, ALFRED. „Unterhaltungskünstler“, *DNP* 12/1 (2002) 1005 f.

³⁸¹ Dass der Laut auch in der Antike als unangenehm galt, verdeutlicht Plut. *de audiendis poetis* 3,18C. Zu der Feststellung, dass die Nachahmung des Lautes dennoch Vergnügen bereiten kann, und weiteres zum Verhältnis zu der Plutarchpassage siehe unten S. 114 f.

lohnung (19b–21). Die Illusion wiederum wird vom *scurra* geschaffen durch den Blick unter seinen Mantel, der seiner Show Glaubwürdigkeit verleiht.

Nun – in Vers 22 – folgt der einigermaßen überraschende Auftritt des Bauern, der vorher in dem Gedicht nicht genannt wird. Zwar muss der Leser annehmen, er sei Teil der Zuschauermenge gewesen, doch sein Auftreten wirkt geradezu plötzlich³⁸² – er steht unvermittelt da und evoziert auf diese Weise die Figur Aesops, die auf ähnlich überraschende Weise aufzutauchen vermag.³⁸³ Der Anspruch, den der Bauer an seine Aufführung hat, könnte zunächst nicht gegensätzlicher zu dem der vorherigen Aufführung sein: Statt einer *novitas* plant er, dasselbe nur besser zu machen (*statim professus est / idem facturum melius se postridie*, 23b–24). Bei der Aufführung des Bauern steht also nicht Originalität, sondern Qualität im Vordergrund (*idem [...] melius*, 24). Analog zu dem Anspruch des Bauern wächst auch die Zuschauermenge (25). Der *rumor* aus Vers 11 ist allerdings nun zu einem *favor* der Menge geworden, die nicht gekommen ist, um die Aufführung zu bewundern, sondern um den Bauern zu verlachen (25b–26). Hier wird also der Terminus *favor* aus dem Promythion wieder aufgenommen und die Voreingenommenheit des Publikums entsprechend als Verfehlung beurteilt. Beim folgenden Auftritt des *scurra* erntet dieser erneut Beifall (*movetque plausus*, 28a; vgl. *plausu*, 21), scheint also die Erwartungen der Zuschauer erneut erfüllt zu haben.

Der Bauer leitet nun seinen Auftritt – ebenso wie der *scurra* – damit ein, dem Publikum vorzutäuschen, er habe ein Schwein unter dem Mantel, obwohl er tatsächlich ein Schwein versteckt hält (29f.). So führt der Bauer das Publikum gezielt hinter das Licht, indem er vorgibt, seine Zuschauer zu täuschen, ohne es eigentlich zu tun – der klassische Doppelbluff. Dies kann allerdings nur funktionieren, weil nach der Vorführung des *scurra* nichts unter dessen Mantel gefunden worden war, denn andernfalls wäre der *rusticus* schärferen Kontrollen unterzogen worden (30b f.).

Im Folgenden zeigt sich schließlich, worin der *rusticus* die höhere Qualität seiner Aufführung sieht: Er liefert dem Publikum die *vox naturae*, die natürliche Stimme des Schweines. Ebendies Kriterium der Authentizität wird ihm allerdings vom Publikum abgesprochen und stattdessen die Imitation des *scurra* vorgezogen (34–35b). So bewahrheitet sich in der Reaktion der Zuschauer und ihrer Voreingenommenheit das Promythion der Fabel – der Bauer soll hinausgeworfen werden (35), holt dann aber das Schwein hervor und konfrontiert das Publikum mit seinem Irrtum: *turpemque aperto pignore errorem probans: / „En hic declarat quales sitis iudices!“* (37 f.). „Dies hier zeigt, was ihr für Richter seid!“

Im Zentrum der Fabel scheint zunächst die Kritik an der Voreingenommenheit zu stehen. Dessen macht sich das Publikum schuldig, indem es nicht nur die Vorstellung des bekannten Possenreißers der des Bauern vorzieht, sondern besonders, da es be-

³⁸² Daran vermag auch die Formulierung *hoc vidit fieri rusticus* nichts zu ändern.

³⁸³ Vgl. hierzu Phaedr. 3,3,14 (*Aesopus ibi stans*) und vor allem 4,5,29 (*Aesopus media subito in turba constitit*).

reits im Voraus darauf eingestellt ist, den Bauern zu verspotten (26). Das Promythion zielt damit auf das Publikum ab, das sich dem Fehlurteil hingibt, die Imitation des *scurra* für besser – weil wirklichkeitsnäher – zu halten als das echte Schwein des Bauern. In dieser Hinsicht ist der belehrende Impetus der Fabel eindeutig – in ihr wird zuallererst Kritik an der blinden Bevorzugung und dem daraus resultierenden Fehlurteil des Publikums geübt. Doch John HENDERSON (2001) deutet einige weitere Zusammenhänge bezüglich der Selbstinszenierung an:

But what of our high profile storyteller? (How) Do these porky pies work as a vehicle for Phaedrus? [...] Just put together in the same breath the Thracian ex-slave and his Aesopic talking-beast fables, along with the peasant and his squeaking pig. Then, the multilayered ruse which parades the product of dissimulated simulation as, simultaneously, unacknowledgeable *and* self-evident truth, leads straight back to Fable Theory [...].³⁸⁴

An anderer Stelle weist HENDERSON zudem (etwas) deutlicher auf den Bezug zwischen der Imitation von Tierlauten und der Fabelgattung hin:

It [scil. die Imitation von Tierlauten als Mittel der verdeckten Kritik] was free, it involved a knack, it was silly, it made people laugh – even when they didn't want to. Not unlike that vocalization of Old MacDonald's farm which is known as Aesopic Fable.³⁸⁵

Diesen skizzenhaften, aber potentiell weitreichenden Thesen HENDERSONS soll im Folgenden nachgegangen werden, denn wenn sich der von HENDERSON angedeutete Zusammenhang zwischen der Figurenzeichnung des Gedichtes und der Erzählerfigur bewahrheitet, liefert diese Fabel nicht nur einen Beitrag zur phaedrianischen Selbstinszenierung, sondern erläutert gleichsam als poetologische Miniatur das Dichtungsprogramm der *fabulae Aesopiae*.

Der Bauer ein Künstler?

Einer Prüfung von HENDERSONS Thesen muss bis zu einem gewissen Grad eine Entkräftung der Aussagen SPAHLINGERS vorausgehen, da dieser dem Gedicht ebene von HENDERSON angedeuteten Qualitäten explizit abspricht und folglich die Fabel nicht zu den von ihm untersuchten Künstleranekdoten (4,23 und 4,26; 5,1; 5,7) zählt, denen er eine Funktion im Komplex der Selbstinszenierung des Erzählers attestiert.

SPAHLINGERS Begründung hierfür fußt v. a. auf einem Argument, das er aus dem Vergleich zu einer parallelen Überlieferung der Geschichte bei Plutarch entwickelt. So findet sich in dessen *quaestiones conviviales*³⁸⁶ eine Erzählung in sehr ähnlicher Form,

³⁸⁴ HENDERSON (2001) 124.

³⁸⁵ Siehe HENDERSON (2001) 126.

³⁸⁶ Siehe Plut. *symp.* 5,1,673C–674C. Plutarch weist hier auch darauf hin, dass es sich um eine bekannte Anekdote mit sprichwörtlichem Charakter gehandelt hat. Dies legt die Vermutung nahe, dass sich Phaedrus und Plutarch womöglich parallel eines bekannten Stoffes angenommen haben.

und zwar in einem explizit kunsttheoretischen Kontext. Denn die Ausgangsfrage in Plut. *symp.* 5,1 ist, auf welche Weise sich die unterschiedliche Wahrnehmung von wirklichem und gespieltem bzw. nachgebildetem Leid in der (bildenden) Kunst erklären lässt, im Besonderen, warum das nachgebildete Leid dem Zuschauer sogar Freude bereitet. Nachdem Plutarch die grundsätzliche Affinität des Menschen zu künstlerischer Darstellung betont hat, stellt er fest, dass die Imitation die zentrale Eigenschaft ist, die den menschlichen Geist erfreut.³⁸⁷ Als Beispiel hierfür führt Plutarch nun den Künstler Parmenon an, dessen Imitation eines Schweinequiekens vom Publikum bejubelt wird. Auf die Vorführung des Parmenon folgt – wie bei Phaedrus – die Darbietung eines Herausforderers, der ein echtes Schwein zum Quieken bringt.³⁸⁸ Die Menge urteilt: „Es war zwar gut, aber nichts gegen die Sau des Parmenon!“ In Plutarchs Version endet die Geschichte also mit dem Urteil des Publikums, das die Imitation höher bewertet als den Naturlaut. Insofern funktioniert die Geschichte bei Plutarch als Beleg der Eingangsthese, dass die Imitation den Menschen erfreut und unterhält.

Bei Phaedrus wiederum – so urteilt SPAHLINGER – stehe am Ende der Fabel die Kritik an der Imitation. Da also bei Phaedrus die Aussage im direkten Vergleich zu Plutarch umgekehrt sei, wie der Tadel an der Publikumsreaktion zeige, folgert SPAHLINGER:

Weder geht es um Kunst im engeren Sinne noch handelt es sich um einen Künstler oder ein distinktes Publikum: Eine Parallelisierung des Geschehens mit dem eigenen Selbstverständnis des Phaedrus, wie sie für die Künstleranekdoten intendiert ist, schließt sich damit aus.³⁸⁹

Mit Blick auf die oben formulierten Thesen HENDERSONS wird evident, dass die Beobachtungen nicht recht zusammen passen wollen. Stimmt man SPAHLINGER zu, wäre die Fabel nicht nur ein Text, der keinerlei Schlüsse auf das phaedrianische Selbstverständnis zulässt, sondern gleichsam eine Kritik an der Imitation als zentraler Eigenschaft von Kunst oder gar an der Kunst insgesamt. Zwar ist die Vermutung, es könne demnach gar nicht um Kunst gehen und sie könne somit auch nicht kritisiert werden, ein scheinbarer Ausweg aus der Aporie, doch die Parallelen zwischen den Aufführungen von *scurra* und *rusticus* mit ihren Imitationen von Tierlauten und den Gattungskonventionen der Fabel wiegen m. E. zu schwer, um sie zu ignorieren. Wie SPAHLINGER selbst feststellt, handelt es sich zwar in der Geschichte bei Phaedrus im Gegensatz zu Plutarchs Version um einen namenlosen *scurra*,³⁹⁰ doch er wird den *artifices* (7) zugerechnet und damit als Künstlerfigur identifiziert. Nimmt man nun diese Beobachtungen zusammen – die auffälligen Parallelen zwischen den Tierimi-

³⁸⁷ Siehe Plut. *symp.* 5,1,674B (καὶ φθισικούς μὲν ὀρώντες δυσχεραίνομεν, ἀνδριάντας δὲ καὶ γραφὰς φθισικῶν ἡδέως θεώμεθα τῷ τὴν διάνοιαν ὑπὸ τῶν μμημάτων ἄγεσθαι κατὰ τὸ οἰκεῖον).

³⁸⁸ Siehe Plut. *symp.* 5,1,674B–C.

³⁸⁹ SPAHLINGER (2008) 276.

³⁹⁰ Vgl. SPAHLINGER (2008) 276.

tationen des vorliegenden Gedichts und den Gattungskonventionen der Fabel sowie den explizit kunsttheoretischen Kontext derselben Geschichte bei Plutarch –, so darf von einer poetologischen Dimension des Gedichts ausgegangen werden. Diese Ebene soll im Folgenden mit Blick auf den *scurra* und den *rusticus* erschlossen werden.

Ein ungleiches Paar – die Dualität von *scurra* und *rusticus*

Inwiefern sind die beiden Hauptfiguren des Textes Teil der phaedianischen Selbstinszenierung? Da wäre zunächst der *scurra*. Dieser steht in zweierlei Hinsicht im Verdacht einer für die Selbstinszenierung funktionalisierten Figur. Zum einen wird er im Text zu den *artifices* gezählt, zum andern ist der *scurra* allgemein eine narrenhafte Künstlerfigur, die mit Unterhaltung, Tanz und Spott in Verbindung steht. Er wird auch *saltator* und *ioculator* genannt. CORBETT (1986) 1 formuliert: „These epithets clearly indicate that the *scurra* is an entertainer, in effect a mime performer and, furthermore, one not only proficient in dance ritual interpretation but also possessing a vocal repertory of *iocularia* [...]“. Als ambige Figur eines Unterhaltungskünstlers, der spaßige und spöttische Geschichten erzählt,³⁹¹ scheint er Phaedrus, der seine Dichtung mitunter als *ioci* bezeichnet,³⁹² durchaus nahestehen zu können. Als vollständige Identifikationsfigur eignet er sich dennoch nicht, da die negative Bewertung seines ‚Werkes‘ (durch den *rusticus*) in der vorliegenden Fabel dies – soweit sei SPAHLINGER zugestimmt – äußerst unwahrscheinlich macht. Zudem sind die wenigen Eigenschaften, die die Figur hier auszeichnen, nur schwer mit den phaedianischen Selbstaussagen zu vereinbaren: Während der *scurra* den *favor* der Menge in der unmittelbaren Konkurrenzsituation mit dem *rusticus* von vornherein innehat und ein ‚Publikumsliebling‘ ist, wird Phaedrus nicht müde, auf seinen eigenen ausbleibenden Erfolg als Künstler hinzuweisen.³⁹³ Die zentrale Eigenschaft der Darstellung des *scurra* ist zudem ihre Neuartigkeit; Phaedrus ordnet sein eigenes Werk dagegen einer literarischen Tradition zu und beschreibt seine Leistung – ganz unkallimacheisch – im Ausbau des kleinen Pfades, der ‚Fabel‘ heißt.³⁹⁴

Bereits die ersten Verse des Gedichts liefern allerdings einen Hinweis zur Entschlüsselung des Verhältnisses zwischen Figuren und phaedianischer Selbstinszenierung. Denn mit den Versen *pravo favore labi mortales solent / et, pro iudicio dum stant erroris sui, / ad paenitendum rebus manifestis agi* wird gleich zu Beginn des Gedichts intratextuell auf den Prolog des zweiten Buches verwiesen, wo Phaedrus mit denselben Worten ein Ziel der Fabel beschreibt: *corrigatur error ut mortaliū* (2 prol. 3).

³⁹¹ Vgl. dazu ebenfalls CORBETT (1986) 1f.

³⁹² Vgl. 2 prol. 5; 3 prol. 37; 4,7,2. Außerdem verwendet er *iocari* und *iocularis* in Bezug auf seine Dichtung (1 prol. 7; 4,2,1).

³⁹³ Hierfür zentral sind 3 prol. 23 und 4,22,4f.

³⁹⁴ Siehe 3 prol. 38f. Unkallimacheisch ist das Bild insofern, als es eine Umkehrung des kallimacheischen Originalitätsgebotes darstellt, sich bei der Dichtung auf unbetretenen Pfaden zu bewegen. Siehe dazu bereits oben Anm. 75. Zu Kallimacheischem bei Phaedrus siehe Kapitel 6.1.

In dem Echo dieser auktorialen Passage wird der Impetus der poetologischen Dimension der Fabel sichtbar. Doch wider Erwarten ist es nicht der *scurra*, der hier das Ziel der Fabel durchsetzt, indem er den Irrtum der Menschen berichtigt, sondern es ist der *rusticus*, der den Irrtum des Publikums in Vers 37 aufdeckt (*turpemque aperto pignore errorem probans*). Schreitet man diese poetologische Dimension des Gedichts weiter aus, wird auch in Abgrenzung zu dem *scurra* die Relevanz des *rusticus* für die Selbstinszenierung deutlich: So sehr die Figur des *rusticus* intratextuell in die Nähe der phaedianischen Selbstdarstellung gerückt wird, so sehr wird der *scurra* in Distanz dazu gesetzt, wenn in Vers 21 beschrieben wird, dass er vom Publikum mit großem Applaus überhäuft wird. Hier ist der zentrale Begriff *plausus*, denn ebendiesen Applaus der ungebildeten Masse verlangt Phaedrus nicht, wie er in 4 *prol.* 20 deklariert: *illitteratum plausum nec desidero*.³⁹⁵ Der *scurra* wird somit geradezu zum poetologischen Gegenpol zu Phaedrus, da dieser zwar für seine Darbietung vom Publikum belohnt wird, dieses jedoch im Gleichzug durch den intratextuellen Verweis als *turba illitterata* enttarnt und seine falsche Gunst am Ende der Fabel kritisiert wird.³⁹⁶ Durch diesen Nexus werden also die Figuren mit den Selbstaussagen der auktorialen Passagen verzahnt. Ganz im Stile der *fabulae Aesopiae*, wie sie sich bisher dargestellt haben, lädt die Fabel bei oberflächlicher Betrachtung zu einer Fehldeutung ein, indem sie poetologische Qualitäten andeutet (siehe die Thesen HENDERSONS), dann jedoch zunächst ambig bleibt, indem sie zwei in ihrer Darbietungsart konkurrierende Figuren vorführt.

Erst der Blick auf die evozierten auktorialen Passagen setzt die Figuren in ein Verhältnis zum phaedianischen Dichtungsprogramm und damit zu dessen Selbstinszenierung. Wenn sich Phaedrus hier also in die Nähe der Figur des *rusticus* rückt, stellt das gleichsam eine Nähe zwischen der Aufführung des Bauern und Phaedrus' Werk, den *fabulae Aesopiae*, her. Dass sich die beiden Werke in ihrer Intention gleichen (*errorem mortalium corrigere*), ist oben bereits erwähnt worden. Im Folgenden bleibt zu klären, wie die Aufführung des *rusticus* hier dargestellt wird und welche Rückschlüsse dies auf die Poetik der *fabulae Aesopiae* zulässt.

Poetologische Implikationen der Aufführung

Der *rusticus* selbst behauptet, er werde dasselbe aufführen wie der *scurra*, nur besser (*professus est / idem facturum melius se postridie*, 23b–24). Während der *scurra* noch in vollem Maße der Forderung des Veranstalters nachkam, indem er eine Weltneuheit präsentierte,³⁹⁷ kündigt der *rusticus* also das Gegenteil an. Insofern ist die Aufführung

³⁹⁵ Die Forderung nach einem elitären Leserkreis ist eine Parallele zu Horaz. Siehe dazu unten Anm. 789. Grundsätzlich zum Verhältnis von Phaedrus und Horaz siehe Kapitel 6.

³⁹⁶ Die Oberflächlichkeit des Publikums wird auch sichtbar darin, dass es die Darbietung des *rusticus* nicht ernst nimmt, sondern sich nur über diesen lustig machen will (*derisuri, non spectaturi sedent*, 26). Mehr zur Funktion der Publikumerwartung unten.

³⁹⁷ Vgl. 5,5,9f.

des Bauern von Anfang an im direkten Vergleich bzw. in Abgrenzung zu der des *scurra* zu sehen, wie der Bauer selbst drastisch formuliert: „Der wird mich wahrlich nicht besiegen!“ (22b–23). Was den Bauern so siegessicher macht, ist die Qualität seiner Aufführung, die im Gegensatz zur Show des *scurra* dem Publikum die „natürliche Stimme“ (*vox naturae*) statt einer „Imitation“ (*porcelli vocis imitatio*) präsentiert. Jedoch verlässt sich der *rusticus* nicht auf die Authentizität seines Quiekens (worin für ihn offenbar die Qualität liegt), sondern erweist sich als äußerst trickreich, wenn er trotz seines echten Schweines vorgibt, eines bei sich versteckt zu halten. Indem er das für den *scurra* typische Mittel der Imitation übernimmt, vereint er die beiden Eigenschaften der Täuschung und der Wahrheit in einer Person und hebt sich dadurch ab von der Figur des *scurra*, dessen Darbietung dem *rusticus* zwar ein wichtiges Element liefert, aber keinen Wahrheitsgehalt für sich beanspruchen kann. Im *rusticus* zeichnet sich somit ein Grundcharakteristikum der *fabulae Aesopiae* ab, die das Unechte, Erdichtete mit einem universalen Wahrheitsgehalt vereinen. Der Kniff besteht hier nun allerdings darin, dass es sich bei der Täuschung seines Publikums wiederum lediglich um eine Täuschung handelt, er also – wie HOLZBERG so treffend zu formulieren wusste – „die Wahrheit gewissermaßen hinter der Wahrheit“³⁹⁸ versteckt.

Insofern ist die Tatsache, dass in erster Instanz eben nicht der *scurra*, der Publikumsliebbling und Unterhaltungskünstler mit viel Witz, als auktoriale Identifikationsfigur dient, sondern der *rusticus*, der vom Publikum ausgelacht wird und dessen Gewitztheit sich erst auf den zweiten Blick offenbart, geradezu bezeichnend für die Poetik der *fabulae Aesopiae*, für die sich diese Spannung zwischen Vorder- und Hintergründigem als typisches Merkmal erwiesen hat.³⁹⁹ Somit wird die Fabel 5,5 letztlich zur Parabel ihrer eigenen Deutung, wenn Phaedrus dem Leser durch die Fassade des *scurra* in der Vorführung des *rusticus* die Wahrheit hinter der eigenen Täuschung und damit eine Grundkonstituente seines Dichtungsprogrammes vor Augen führt. Umgekehrt bleibt allerdings die Figur des *scurra* für diese Mechanismen der Fabel relevant, denn das Moment der Täuschung, die der *rusticus* anwendet, wird vom *scurra* übernommen. Dessen imitatives Element bleibt in der Darbietung des Bauern erhalten und macht sie erst wettbewerbsfähig. Diese performative Qualität zwischen Täuschung und Wahrheit begründet den interfiguralen Status des *rusticus*.

Dass sich der *rusticus* als Schlüsselfigur und das Zentrum auktorialer Identifikation erwiesen hat, deutet sich darüber hinaus möglicherweise bereits in Vers 26 des Gedichts an, wenn die spöttische Haltung des Publikums beschrieben wird: Die Zuschauer, denen die Wahrheit entgeht, weil sie sich von äußerem Schein beeinflussen lassen, sind im Begriff, den *rusticus* zu verlachen (*derisuri*). Die Verwendung dieses Verbs ist hier relevant, weil es schon an dieser Stelle im Text – noch vor der Vorführung

³⁹⁸ Siehe HOLZBERG (1993) 55.

³⁹⁹ Im Umkehrschluss – soviel sei noch zu SPAHLINGERS Thesen gesagt – wäre es wohl als nahezu ‚unphaedrianisch‘ einzuschätzen, wenn sich der *scurra* als potenzielle Schlüsselfigur auktorialer Selbstinzenierung auch tatsächlich als eine solche erwiesen hätte.

des Bauern – eine intratextuelle Verknüpfung zur Fabel 3,14⁴⁰⁰ herstellt. Dort irrt sich der Athener in Aesop, weil er dessen Handlung nur der Außenwirkung nach beurteilt. Dessen Weisheit stellt sich schließlich als nur scheinbare Weisheit heraus, die in Wahrheit den geistigen Fähigkeiten Aesops unterlegen ist. Zuvor wird Aesop charakterisiert als *derisor potius quam deridendus senex* (4). Der *rusticus* und Aesop werden also über die Reaktion ihres Gegenübers, die mit dem Verb *deridere* beschrieben wird, und dann in der Enthüllung, dass sie die *derisores*, die Spötter, sind, parallelisiert. Der aufmerksame Leser der Fabel wusste entsprechend auch schon vor der Enthüllung des echten Schweins, dass der Bauer das Publikum überführen würde, da dessen auktoriale Qualität sich bereits in dem intratextuellen Verweis angedeutet hat.

Hinsichtlich ihrer Rezeption weist die Vorführung des *rusticus* noch eine weitere Parallele zu den *fabulae Aesopiae* auf, denn sie erfährt wie Phaedrus' Dichtung vom Publikum einiges an Kritik.⁴⁰¹ Mit dieser Parallele gewinnt auch die Rolle des Publikums weiter an Komplexität, denn sie verweist auf ein allegorisches Potenzial der Zuhörer. Mit dieser Dimension des Gedichts scheint Phaedrus also die Rezeption der eigenen Dichtung zu kommentieren, indem er ein negatives Rezeptionsszenario darstellt und das Publikum gleichsam als Gegenteil eines idealen Rezipienten charakterisiert: Seine Meinung ist von Vorurteilen geprägt – es findet lediglich Gefallen an Kunst, die keinerlei Wahrheit transportiert, und bevorzugt die Effekthascherei des *scurra*.

Die poetologische Dimension dieses Rezeptionsszenarios geht allerdings noch weiter, denn in dem Konflikt von *scurra* und *rusticus* treffen nicht nur zwei verschiedene Verständnisse von Kunst aufeinander, sondern damit verknüpft sind zwei unterschiedliche literarische Sphären. So ist mit dem *scurra* die Sphäre des urbanen Bereichs verknüpft – er ist *notus urbano sale* (5,5,8) und seine Darbietung wird trotz oder gerade wegen ihrer fehlenden Natürlichkeit geschätzt. Die Kunst des *rusticus* wiederum ist dem ländlichen Bereich zugeordnet und seine *vox naturae* wird vom Publikum negativ beurteilt.⁴⁰² Die Erwartungshaltung des Publikums hängt also zusammen mit der Sphäre, aus der der Künstler bzw. seine Kunst kommt: Mit dem Bereich des Urbanen sind Witz und Esprit konnotiert, während der Bereich des Ländlichen ein bildungsferner und unliterarischer ist. Damit trifft Phaedrus implizit Aussagen über den Status seiner Gattung und die Erwartungshaltung seiner Leserschaft, die davon abhängig ist. So deutet die Identifikation der eigenen Gattung mit der Darbietung des *rusticus* auf den niedrigen literarischen Status der Fabel hin, in dem die Ursache für eine vorurteilsbehaftete Aufnahme durch das Publikum liegt. Die Junktur *vox naturae*

⁴⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.3.

⁴⁰¹ Es seien mit 3 *prol.* 23 (Phaedrus beklagt, dass er nicht in den Kreis der Musen und/oder den Dichterkreis aufgenommen wurde), 4,22 (Phaedrus meint, die Kritiker behaupteten, alle guten Fabeln seien von Aesop, alle schlechten von ihm), 4,1 (der Dichter vergleicht sein Los mit dem eines geprägten Esels; mehr dazu in Kapitel 5.5) und 4,7 (das ganze Gedicht ist eine Auseinandersetzung mit einem Kritiker; mehr dazu in Kapitel 5.3) nur einige Beispiele aufgeführt.

⁴⁰² Vgl. LUZZATTO (1976) 116.

ist ferner als Hinweis auf eine zentrale Eigenschaft der Fabel zu deuten, die mit ihrer Vermittlung allgemeiner Wahrheiten und der Gattungsprämisse sprechender Tiere eine besondere Form der Natürlichkeit für sich beansprucht.⁴⁰³ Eben dieses Charakteristikum wird allerdings vom unwissenden Publikum, das auf die inhaltslose Imitation des *scurra* hereinfällt, nicht geschätzt. Insofern legt Phaedrus mit der Fabel nicht nur ein komplexes Programmgedicht vor, sondern setzt sich implizit mit seinen Kritikern auseinander und stellt sie als oberflächliche Rezipienten dar, deren Werturteil auf stereotypen Kunstvorstellungen begründet ist.

Intertextuelle Überlegungen zu Horazens *Satire 2,2*

Schließlich sei noch auf eine mögliche intertextuelle Verknüpfung zu Horazens *Satire 2,2* hingewiesen. So weisen insbesondere die Verse 1–6 der *Satire* einige lexikalische und inhaltliche Parallelen zur oben untersuchten Fabel auf: Es geht dort ebenfalls um einen *rusticus*, der eine moralische Unterweisung anstelle eines Lesers vornimmt (*nec meus hic sermo est, sed quae praecipit Ofellus*, 2) und dabei eine gewisse ‚Bauernschläue‘ an den Tag legt (er ist *abnormis sapiens*, 3), sowie um die Kritik an einem Richterspruch. Der Intertext könnte erklären, wie es zu dem ungewöhnlichen Lohn kommt, den der *scurra* bei Phaedrus für seine Performance erhält: *multis onerant lancibus*⁴⁰⁴ (Phaedr. 5,5,20). Die *lanx* ist durchaus ungewöhnlich als Preis und wird bei Horaz genannt, wenn Ofellus darauf hinweist, dass man „zwischen glänzenden Schüsseln und Tischen“ (*discite non inter lances mensasque nitentis*, Hor. *sat.* 2,2,4) nichts lernt. Womöglich wird hier also über den Intertext deutlich, dass der *scurra*, der ja nach seiner Show gewissermaßen *inter lances* ist, keinen Lerneffekt für seine Kunst beanspruchen kann. Der *rusticus* wiederum wäre parallel zu dem horazischen Ofellus zu sehen, der mit seiner Feststellung *male verum exanimat omnis / correptus iudex* (*sat.* 2,2,8f.) eine ähnliche Kritik am schlechten Richter übt, der der Wahrheit im Wege steht.

Wie in Fabel 5,5 geht es in der folgenden Fabel *app.* 5 um den Konflikt zweier Figuren, deren Bedeutung in der phaedianischen Selbstinszenierung genauso wie ihre poetologische Dimension nun nachgewiesen wird. Das Moment der Dualität, das auch in 5,5 bestimmend ist, wird in *app.* 5 in komplexerer Form umgesetzt. Insbesondere die Beantwortung der Frage, wie und ob eine selbstinszenatorische Gewichtung innerhalb des Figurenpaares zu beobachten ist, erweist sich im folgenden Gedicht mit seinen komplexen intratextuellen Verknüpfungen als schwieriger. Dabei zeigt *app.* 5 bereits an der Oberfläche die thematische Verwandtschaft zu Fabel 5,5, denn es ist zunächst

⁴⁰³ Zur Sprachfähigkeit der Tiere als Gattungseigenschaft, die einen natürlichen ‚Urzustand‘ abbildet, siehe unten Anm. 782.

⁴⁰⁴ Schließlich würde der horazische Intertext den bemerkenswerten Gebrauch von *lanx* erklären, das im (ältesten) Codex Pithoeanus überliefert ist, während sich in Neap. IV F 58 und Vat. Lat. Urb. 368 *laudibus* findet.

eine aitiologische Schöpfungsgeschichte von Wahrheit und Lüge, die aber zugleich eine metapoetische Dimension hat. Die Fabel stellt nämlich mit Prometheus und Dolus nicht nur ein gegensätzliches Figurenpaar im Konflikt dar, sondern thematisiert dadurch implizit das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität der Fabelgattung. Die genaue Figurenkonstellation der Fabel bildet dabei den Schwerpunkt der folgenden Untersuchung, denn sie liefert den interpretativen Schlüssel für die Gewichtung der beiden Pole von Wahrheit und Lüge in Phaedrus' Dichtungsprogramm, zu dem sie daher in ein Verhältnis gesetzt werden soll. Darüber hinaus ist zu fragen, wie sich das metafiktionale Moment des Gedichts zu dieser Dimension in der Fabel 5,5 verhält – ferner, ob sich ein konsistentes Bild im Hinblick auf die programmatischen Passagen der *fabulae Aesopiae* ergibt.

5.8 Prometheus – dualer Künstler zwischen Wahrheit und Lüge (app. 5)⁴⁰⁵

Mit Prometheus steht eine prototypische Künstlerfigur im Mittelpunkt des Gedichts. Er gilt als Kulturstifter, indem er den Menschen das Feuer bringt, oder sogar Schöpfer der Menschen selbst,⁴⁰⁶ und ist allein dadurch schon in höchstem Maße mit Kunstfertigkeit assoziiert. Prometheus ist Protagonist von mindestens drei Fabeln der *fabulae Aesopiae*: Fabel 4,15, von der lediglich zwei Verse erhalten sind, ist ein aitiologisches Gedicht, das die Sexualpraxis der Fellatio auf das dichte Aufeinanderfolgen der Schöpfung von Geschlecht und Zunge der Frau zurückführt. 4,16 ist mit 14 Versen vollständig erhalten und ist ebenfalls ein Aition, das allerdings die Ursache für Homosexualität zu liefern vorgibt, indem es Prometheus als müden Schöpfer darstellt, der von Liber zum Essen eingeladen wird, sich dort betrinkt und dann im Rausch die vorher geformten Geschlechtsteile an die falschen Körper setzt. In beiden Fabeln ist Prometheus der *auctor vulgi fictilis* (4,15,3), also Schöpfer des Menschen aus Lehm. Die Schöpferrolle in anderer Form hat Prometheus in der Fabel app. 5, die das Entstehen der Wahrheit und ihr Verhältnis zur Lüge thematisiert und damit einen Anknüpfungspunkt zu 5,5 bietet.

⁴⁰⁵ Einige nützliche Beobachtungen zu dieser Fabel macht LUZZATTO (1976) 180 f., die auch bereits auf die für das Gedicht zentralen Ebenen der Abstraktion und Konkretisierung hinweist, sie aber nicht poetologisch bzw. selbstinszenatorisch deutet.

⁴⁰⁶ Zu Prometheus als Schöpfer der Menschen siehe Hor. *carm.* 1,16,13; Ov. *met.* 1,82 f.; Prop. 3,5,7–9. Vgl. zum Prometheusmythos sonst v.a. Hes. *theog.* 507–616 und *erg.* 42–105, bei Platon *Prot.* 320c8–322a2 und *Gorg.* 523d–e.

De veritate et mendacio

Olim Prometheus saeculi figulus novi
cura subtili Veritatem fecerat,
ut iura posset inter homines reddere.
Subito accersitus nuntio magni Iovis
commendat officinam fallaci Dolo, 5
in disciplinam nuper quem receperat.
Hic studio accensus, facie simulacrum pari,
una statura, simile et membris omnibus,
dum tempus habuit, callida finxit manu.
Quod prope iam totum mire cum positum foret, 10
lutum ad faciendos illi defecit pedes.
Redit magister; quo festinanter Dolus
metu turbatus in suo sedit loco.
Mirans Prometheus tantam similitudinem,
propriae videri voluit artis gloriam. 15
Igitur fornaci pariter duo signa intulit;
Quibus percoctis atque infuso spiritu,
modesto gressu sancta incessit Veritas;
At trunca species haesit in vestigio.
Tunc falsa imago atque operis furtivi labor 20
mendacium appellatum est; quod negantibus
pedes habere facile et ipse assentio.

Über Wahrheit und Lüge

Prometheus hatte einst, als Bildner eines neuen Zeitalters,
 mit feiner Sorgfalt die ‚Wahrheit‘ hergestellt,
 damit sie den Menschen Gesetze geben könnte.
 Plötzlich wurde er gerufen von einem Boten des großen Jupiter
 und überantwortete die Werkstatt dem tückischen Dolus, der ‚List‘, 5
 den er kurz zuvor in die Lehre aufgenommen hatte.
 Dieser schuf vom Eifer entfacht ein Abbild mit gleichem Antlitz,
 gleicher Statur, ähnlich auch in allen Gliedern
 solange er Zeit hatte, mit geschickter Hand.
 Als es auf erstaunliche Weise schon fast ganz errichtet worden war, 10
 fehlte es ihm an Ton, um die Füße herzustellen.
 Da kehrte der Meister zurück, weswegen sich Dolus
 vor Furcht verstört eilig an seinen Platz setzte.
 Prometheus staunte über die so große Ähnlichkeit
 und wollte den Glanz seiner eigenen Kunst zur Geltung bringen. 15
 Also schob er beide Statuen gleichzeitig in den Ofen.
 Als diese ganz gebrannt waren und er ihnen Leben eingehaucht hatte,
 da schritt die heilige Wahrheit maßvollen Schrittes einher,
 doch das unvollständige Bildnis kam nicht vom Fleck.
 Da wurde das falsche Abbild, das Werk verstohlener Mühe, 20
 ‚Lüge‘ genannt. Denjenigen, die meinen,
 dass diese keine Füße habe, stimme auch ich selber zu.

Die zeitliche Einordnung der Fabel erschöpft sich zunächst im vagen „Einst“ (*olim*, 1). Einen weiteren Hinweis auf den Zeitpunkt der Handlung liefert ferner, dass Prometheus als Töpfer ein neues Zeitalter einleitet (*saeculi figulus novi*, 1). Der Begriff *saeculum novum* verortet die Fabel in der mythologischen Entstehungsgeschichte der Welt; List und Verbrechen sind in dieser Fabel bereits unter den Menschen, also mag es sich bei dem *saeculum novum*, das Prometheus hier einleiten will, um eines handeln, das nach den vier Weltzeitaltern liegt.⁴⁰⁷ Das Auftreten von Prometheus als Töpfer, der den Menschen aus Lehm erschafft, mahnt an das platonische Verständnis vom göttlichen δημιουργός, dem göttlichen Schöpfer, der einem Handwerker gleich den Kosmos formt.⁴⁰⁸ Diese Vorstellung wird hier in eine allzu konkrete Szene überführt: Prometheus' Arbeitsplatz ist eine Töpferwerkstatt, Dolus, die List, arbeitet als Lehrling bei ihm. Ähnlich greifbar wie das Setting scheint die Lehre der Fabel zu sein: Die Wahrheit setzt sich immer durch; das Ergebnis der List ist die Lüge, die neben der Wahrheit nie bestehen kann – Lügen haben kurze bzw. keine Beine. Neben dieser Lehre liefert die Fabel ein unterhaltsames Aition der Lüge: Prometheus muss einer Einladung Jupiters Folge leisten und verlässt die Werkstatt, woraufhin sich die List am Erschaffen der Wahrheit versucht, doch im Scheitern stattdessen die Lüge erschafft.

Indes stellt die Fabel zwei Kunstwerke im wörtlichen Sinne einander gegenüber. Die Wahrheit und ihre Erschaffung durch Prometheus erhält dabei nur eine knappe Beschreibung: Prometheus hat sie mit feinsten Sorgfalt (*cura subtili*, 2) geschaffen, sie ist über jeden Zweifel erhaben, ist *sancta*, und schreitet maßvoll einher (18). Ihre Erschaffung ist *ars* (15). Allerdings ist die *Veritas* schon geformt, als die Handlung der Fabel einsetzt. Im Gegensatz zu ihr erhält das Werk des Dolus eine genauere Beschreibung: Er macht sich mit Eifer an die Arbeit, mit seiner Statue ein möglichst genaues Abbild der *Veritas* zu bilden. Dolus selbst arbeitet mit kundiger⁴⁰⁹ Hand (9) und seine Leistung ist „wunderbar, erstaunlich“ (10). Auch der Meister Prometheus bewundert die Statue, als er in die Werkstatt zurückkommt. Seine Bewunderung für die Ähnlichkeit der beiden Statuen veranlasst ihn sogar, sie beide in den Ofen zu schieben; allerdings nur, weil er will, dass „der Ruhm seiner eigenen Kunst gesehen wird“ (15). Ob Prometheus nun – wie OBERG (2000) 229 meint – die fehlenden Füße bemerkt hat oder nicht, ist für die Logik der Fabel unerheblich: Er ist sich der Überlegenheit seiner Kunst sicher und glaubt, diese Überlegenheit durch das Brennen

⁴⁰⁷ Vgl. die Weltzeitalter in Hes. *erg.* 109–179 (bei Hesiod sind die vier Weltzeitalter um das Heroenzeitalter ergänzt); Ov. *met.* 1,127–131, wo im vierten, eisernen Zeitalter explizit *dolus* erwähnt wird, der neben den *fraudes*, den *insidiae* und dem *amor sceleratus habendi* in Erscheinung tritt. Allerdings geht es, wie das Adverb *olim* zeigt, hier gar nicht darum, die Fabelhandlung allzu genau zeitlich einzuordnen, sondern sie gerade in eine nicht näher bestimmbare ‚Vorzeit‘ zu verlagern. Siehe dazu mehr unten, insbes. Anm. 425.

⁴⁰⁸ Vgl. CURTIUS (1963) 527.

⁴⁰⁹ *Callidus* kann hier auch „verschlagen“, „schlau berechnend“ (*OLD* s.v. *callidus* 3) heißen und würde damit der charakterlichen Disposition des Dolus entsprechen. In jedem Fall scheint Dolus durchaus künstlerisch begabt zu sein.

beider Statuen noch klarer herausstellen zu können. OBERG (2000) 230 schlussfolgert: „Künstlereitelkeit verhilft ‚Trug‘ zur Existenz.“ Dass OBERG Prometheus’ Verhalten als Eitelkeit beurteilt, ist nachvollziehbar. Doch es handelt sich hier um eine äußerst zielgerichtete, funktionale Form der Eitelkeit, denn Prometheus will, dass die Wahrheit gerade noch anmutiger wirkt im Vergleich zur defizitären Lüge. Prometheus’ Eitelkeit bezieht sich also in erster Linie auf sein Kunstwerk, die *veritas*, erst in zweiter Instanz mittelbar auf sich selbst.

Intratextuelle Bezüge – Prometheus und Phaedrus

Will man dem genauen Verhältnis von *veritas* und *mendacium* nachspüren, so ist dabei zu berücksichtigen, dass diese beiden wiederum in einem Verhältnis zu Phaedrus’ Dichtung, also dem übergeordneten Werk, zu sehen sind. Zentral für diese poetologische Deutung ist die Beobachtung, dass sämtliche Begriffe, mit denen im vorliegenden Gedicht Entstehung und Qualität von *veritas* und *mendacium* beschrieben werden, andernorts im Werk in dezidiert dichtungstheoretischen Zusammenhängen stehen. So meint das Substantiv *cura*, das hier die Arbeitsweise von Prometheus beschreibt, im Prolog des zweiten Buches Phaedrus’ Sorgfalt im Hinblick auf Aesop,⁴¹⁰ steht im Epilog des zweiten Buches (2 *epil.* 10) metonymisch für Phaedrus’ Dichtung und in 4,2,7 für seine Arbeitsweise bzw. ihn selbst als Dichter. Ferner klingt schon das Setting der Fabel, die Werkstatt (*officina*, *app.* 5,5), als Ort der Produktion von Kunst bereits im Prolog des ersten Buches an, wenn Phaedrus seine Tätigkeit mit dem Verb *polire* (1 *prol.* 2) beschreibt. Auch die Verse 6f. in 3 *epil.* stellen den Dichter als einen Handwerker, einen *faber*, dar, der sich dem *labor* seiner Dichtung widmet. Noch deutlicher wird die Werkstatt als Ort der Dichtung sichtbar in Fabel 4,8: Hier treffen Dichterfeile und Kritiker-Schlange in demselben Setting der Werkstatt (*in officinam fabri venit vipera*, 4,8,3) aufeinander und verbildlichen, wie sich Phaedrus’ Kritiker an seiner ausgefeilten Dichtung ‚die Zähne ausbeißen‘.⁴¹¹

Dass eine interfigurale Verbindung zwischen Phaedrus und Prometheus vorliegt, ist auch über das poetologische Setting der Fabel und das vergleichbare Vokabular bei der Beschreibung ihrer Kunst hinaus naheliegend, denn sie arbeiten mit vergleichbarem Anspruch und verfolgen ein vergleichbares Ziel: Beiden geht es um Formen von Wahrheit. Prometheus formt sie mit den Händen und Phaedrus formuliert *exploranda est veritas multum, prius / quam stulta prave iudicet sententia* (3,10,5–6). Ähnlich ist auch die Technik der Künstler: Sie beide bringen einen abstrakten Gegenstand in eine konkrete Gestalt. Während Prometheus dem Abstraktum der Wahrheit mit der Töpfermasse eine konkrete Form verleiht, verdeutlicht Phaedrus eine allgemeine Wahrheit anhand eines konkreten Beispiels – das Dichten von Fabeln und der schöpferische Akt berühren sich in den beiden Künstlerfiguren.

⁴¹⁰ Vgl. zu diesem Prolog Kapitel 3.2.

⁴¹¹ Siehe dazu Kapitel 5,9, insbes. ab S. 143.

Die Zusammenschau von Prometheus und Phaedrus mag stimmig wirken; doch welche Rolle kommt in dieser Konstellation Dolus zu? Dieser wird zwar als *fallax* (app. 5,5) bezeichnet und er scheint mit seiner Rolle als Schöpfer der Lüge dem phaedianischen Dichtungsideal geradezu antagonistisch gegenüber zu stehen, doch auch er und sein Werk teilen sich Eigenschaften mit Phaedrus und seiner Dichtung. Dolus ist vom Eifer (*studio*, 7) entflammt, sein Werk wird als *operis furtivi labor* (20) und seine Tätigkeit als *ingere* (9) bezeichnet. *studium* meint im Epilog des zweiten Buches nicht nur Phaedrus' Werk, sondern wird im Szenario einer positiven Aufnahme des Werkes (*si nostrum studium ad aures pervenit tuas*, 2 *epil.* 12) wie *cura* verwendet. Auch *labor* (hier in Verbindung mit dem Adjektiv *doctus*) steht in demselben Prolog metonymisch für die *fabulae Aesopiae* (2 *epil.* 15). In app. 5 wird außerdem für Dolus' schöpferische Tätigkeit das Verb *ingere* (9) verwendet, das sich nicht nur im Prolog des ersten Buches in dichtungstheoretischem Kontext findet, sondern ebenfalls in besagtem Epilog (*si [...] / [...] arte fictas animus sentit fabulas*, 12f.).⁴¹² Der Epilog des zweiten Buches nimmt also intratextuell eine besondere Stellung ein, insofern alle in app. 5 verwendeten programmatischen Begriffe – nicht nur in Bezug auf Prometheus, sondern auch auf Dolus – dort in poetologischer Funktion benutzt werden.

Die poetologische Rolle der Lüge

Es stellt sich nun die Frage, wie dieses Nebeneinander von programmatischen Begriffen, die auf Prometheus' und Dolus' Werk passen, zu beurteilen ist. Daraus auf eine entsprechende Gleichberechtigung von *mendacium* und *veritas* zu schließen, ist kaum vertretbar, denn – wie oben bereits angedeutet – ist Phaedrus ansonsten in den *fabulae Aesopiae* ganz der Wahrheitsfindung verhaftet. Ferner ist der Schluss der Fabel zu berücksichtigen, wo die Geschichte als ein Aition der Lüge ausgewiesen wird. Dort ist die Lüge unbestreitbar der Wahrheit unterlegen, denn sie ist verstümmelt, ein falsches Abbild (20), und auch der oben genannte poetologisch positive Begriff der Mühe (*labor*, 20) ist hier negativ konnotiert, da er den verstohlenen Charakter der Arbeit noch betont (20).

Funktion und poetologischer Stellenwert der Lüge lassen sich schließlich nur aus der Figur des Prometheus entwickeln. Denn nicht nur dessen Eigenschaften, sondern auch seine Intention, sein Streben nach Ruhm, findet ihre Entsprechung im Epilog des zweiten Buches. Dort (2 *epil.* 1–4) stellt Phaedrus fest, dass die Athener mit ihrem Denkmal für Aesop zeigen wollten, dass man sich den Ruhm nicht durch Herkunft, sondern durch Leistung bzw. *virtus* verdient.⁴¹³ Phaedrus erklärt daraufhin, es dem erfolgreichen Aesop gleichzutun zu wollen, bevor er im Prolog des dritten Buches explizit

⁴¹² Genaueres zu den Implikationen von *ingere* siehe unten auf S. 126 f.

⁴¹³ Ähnlich verhält es sich bei Horaz, dessen dichterische *virtus* im Gegensatz zu seiner verhältnismäßig niedrigen Herkunft von ihm herausgestellt wird. Siehe Hor. *epist.* 1,20,22. Siehe außerdem KRASSER (1995) 68–70 zum *virtus*-Begriff in den *Oden*.

feststellt, dass ihm der Ruhm noch geschuldet wird.⁴¹⁴ Der Ruhm, die *gloria*, ist auch für Prometheus die treibende Kraft, die ihn dazu veranlasst, auch die Statue des Dolus zu brennen. Ruhm ist für beide Künstler ein Lohn, auf den ihr Schaffen abzielt, was sich im Epilog wie in der Fabel *app.* 5 in der Versendstellung, zumal in identischer Form, des zentralen Begriffes *gloriam* (2 *epil.* 4 und *app.* 5,15) zeigt.

Über den Begriff des Ruhmes wird hier die scheinbare Unvereinbarkeit von Wahrheit und Lüge erklärbar und die Eingangsthese bestätigt sich: Die Lüge ist zwar für sich defektiv, sie bleibt ein falsches, verstümmeltes Abbild, aber sie vermag den Ruhm der Wahrheit dennoch zu mehren.⁴¹⁵ Die Fabel wird damit nachgerade zu einer programmatischen Szene, die in ihrer Figurenkonstellation einen komplexen Aspekt phaedrianischer Poetik abbildet. Wie in Fabel 5,5, wo der *rusticus* in seiner Darbietung den Irrtum der Menschen nur aufdecken kann, indem er ihnen die Wahrheit unter dem ‚Mantel‘ der Täuschung vorführt, so ist hier die Lüge ein wichtiges Instrument der Wahrheit, das einen zentralen Bestandteil der allegorischen Qualität der Fabelgattung darstellt: die Grundeigenschaft der Fabel als verdeckte Rede, die mit erdachten Geschichten allgemeine Wahrheiten ausdrücken will.

Darin besteht die entscheidende Parallele zwischen Phaedrus und Prometheus: beide stehen in enger Verbindung zur Lüge, die sie für sich nutzbar machen, und Phaedrus nimmt wie Prometheus die List – sozusagen intratextuell – in seine ‚Werkstatt‘ auf.⁴¹⁶ Dadurch haben beide, Prometheus und Dolus, wie in 5,5 *scurra* und *rusticus*, in unterschiedlichem Maße Anteil an der phaedrianischen Selbstinszenierung. Lüge und Wahrheit stehen hier nicht gleichberechtigt nebeneinander oder schließen einander gar aus, sondern die Daseinsberechtigung der Lüge besteht im Stärken der Wahrheit.

Auch diese fiktionale Qualität der Fabel wird im Epilog des zweiten Buches proklamiert (2 *epil.* 13). Der Schlüsselbegriff hierfür ist das Verb *figere* (2 *epil.* 13), das als programmatischer Konnex von Phaedrus, Prometheus und Dolus fungiert: Prometheus wird als *figulus* bezeichnet (*app.* 5,1), was den schöpferischen Aspekt von *figere* betont. Im Beschreiben der Tätigkeit von Dolus (*callida finxit manu*, *app.* 5,9) wird es um das Element der Täuschung erweitert – Dolus formt und fingiert. Denkt man dies zusammen mit der Funktion der Fabel als Aition von Wahrheit und Lüge, so wird die Bedeutung des Verbs als programmatischer Begriff in den *fabulae Aesopiae* deutlich.

⁴¹⁴ *Quoniam mihi sollemnis debetur gloria* (3 *prol.* 61) – es steht zudem ebenfalls in Versendstellung wie in 2 *epil.* 4 und *app.* 5,15, eignet sich allerdings auch durch seine Quantitäten besonders für diese Position. Zu *gloria* als römischem Wertebegriff, besonders mit Blick auf Fabel 1,11, wo der Esel dem Löwen bei der Jagd hilft, siehe GÄRTNER (2007a) 410.

⁴¹⁵ Es geht Phaedrus bei dem Begriff der *gloria* nicht um ‚leeren Ruhm‘, sondern um einen zweckgebundenen, der an die *utilitas* gekoppelt ist, wie der Blick auf 3,17,12f. verdeutlicht: *Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria* [...] / *nihil agere quod non prosit fabella admonet*. Hier wird der Nutzen als zentrale Lehre der Fabel herausgestellt. Siehe zum Wert der *gloria* bei Phaedrus auch GÄRTNER (2007a) 410.

⁴¹⁶ Vgl. Phaedr. *app.* 5,5f.

Es meint bei Phaedrus nicht nur, dass der Inhalt der Gedichte fiktiv ist, sondern schafft ein poetologisches Fundament für eine Gattungskonstituente, nämlich die Darstellung einer Wahrheit durch einen erdachten Inhalt.⁴¹⁷

Sowohl Prometheus als auch Dolus sind also Figuren von auktorialer Qualität. Zwar bildet Prometheus den figuralen Fixpunkt im Hinblick auf Phaedrus' Selbstinszenierung. Dolus steht dabei allerdings nicht – wie das Gedicht auf den ersten Blick vermuten lassen könnte – im Gegensatz zur Figur des Prometheus, sondern ist vielmehr eine externalisierte Eigenschaft von Prometheus selbst. So ist die listige Schläue ein fest mit dem Titan verknüpftes Charakteristikum,⁴¹⁸ das ihn befähigt, „die Wahrheit unter dem Schein“⁴¹⁹ zu verbergen, wenn er das nahrhafte Fleisch unter dem minderwertigen Magen versteckt und so den Göttervater Zeus auszutricksen versucht.⁴²⁰ In dieser Tat zeigt sich Prometheus' Identität als Trickster, speziell dessen Eigenschaft als listiger Kulturstifter und als eine Figur, deren dualer Charakter sie zum passenden Protagonisten der Fabel macht. Diesem Aspekt soll im Folgenden nachgegangen werden.

Prometheus als Trickster

RADIN stellt bezüglich des Tricksters fest, dass das „hervorstechende Merkmal der Mehrzahl der Schelm-Helden“ ihre „doppelte Funktion des Wohltäters und des Narren“ sei.⁴²¹ Der Figur des Tricksters wohnt eine unauflösbare Ambiguität inne – es „handelt sich bei diesem Typus um einen mythischen Kulturheroen, der durch sein Handeln einerseits kulturstiftend wirkt, andererseits als unkontrollierbar und gefährlich erlebt wird“⁴²². In diesem Oxymoron sieht KERÉNYI die zentrale Parallele zum Prometheus der griechischen Mythologie, der den Menschen einerseits das Feuer bringt und ihnen mit dem Opferbetrug das fette Fleisch sichert, andererseits aber den Zorn des Zeus auf sich zieht und damit indirekt für ihr Leid bei der Feldarbeit verantwortlich ist.⁴²³ So ist Prometheus ebenso bestimmt durch den Gegensatz von Dummheit und Schläue, denn er „berührt sich mit dem Erzschem auch darin, daß seine Schlaueit Zeus gegenüber sich gleichsam überschlägt und zur Dummheit wird,

417 Das Verhältnis von Täuschung und Wahrheit ist schließlich auch Thema der beiden Verse mit der Überschrift *nihil diu occultum*, die von BOTHE (1803) und JANNELLI (1811) an das Ende von app. 5 gesetzt worden sind. Die Tatsache, dass sie mit eigenem Titel überliefert sind, macht dies allerdings wenig wahrscheinlich. SCHÖNBERGER (1975) 198 urteilt unabhängig davon, dass die Verse nicht genau zu app. 5 passen.

418 So wird er in Hesiod *theog.* 511 als gewandt und listenreich, ποικίλος αἰολόμητις, und in Hes. *erg.* 48 als verschlagen, ἀκυλομήτης, bezeichnet. Siehe dazu KOEPPING (1984) 203.

419 KOEPPING (1984) 202.

420 Vgl. Hes. *erg.* 507–557.

421 JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 107.

422 WITTCOW (2005) 73.

423 Vgl. JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 166–168 und KOEPPING (1984) 202.

deren Vertreter, Epimetheus, er zum Bruder hat⁴²⁴. Der Aspekt des Destruktiven ist allerdings nicht eigentlich gegen die Menschen gerichtet, sondern ist Ausdruck einer aufständischen Haltung zu einem übergeordneten, häufig göttlichen, System. Der Trickster durchbricht die herrschende Ordnung und stellt im Gleichzug eine neue her.

Prometheus' Status als Trickster zeichnet sich hier schon in der (fehlenden) zeitlichen Einordnung der Fabel *app.* 5 ab, deren Setting in einer mythischen Zeit vor den Gesetzen verortet ist.⁴²⁵ Diese will Prometheus den Menschen erst geben (*ut iura posset inter homines reddere*⁴²⁶, Phaedr. *app.* 5,3), indem er die Wahrheit erschafft. Die Doppelfunktion des Prometheus als Kulturstifter und Unheilsbringer zeigt sich darin, dass er zugleich die Lüge unter die Menschen bringt. Wichtig ist hier allerdings nicht die Lüge als etwas inhärent Negatives, sondern der Regelbruch, der mit ihrer Erschaffung einhergeht, sowie der positive Effekt, den sie schließlich in der Fabel auf die Wahrheit hat. Dass Prometheus die List überhaupt als Lehrling in seine Werkstatt aufnimmt, ist also eigentlich nicht merkwürdig, sondern Ausdruck einer Qualität, die ohnehin mit ihm verbunden ist. Auf ähnliche Weise ist in Fabel 5,5 die Performance des *scurra* ein Bestandteil der Vorführung des Bauern. Auch dort ist die Figur des Bauern diejenige mit dem ‚auktorialen Gewicht‘, die für ihre Vorführung allerdings mit der Täuschung ein integrales Element des *scurra* verwendet. Sowohl in 5,5 als auch in *app.* 5 liegt ein Fall figuraler Dualität vor, durch die mit zwei gegensätzlichen Figuren zwei unterschiedliche Aspekte der phaedrianischen Poetik ausgedrückt und dabei zugleich beide als integrale Bestandteile des Dichtungsprogrammes ausgewiesen werden. Die Eigenschaften des Trickster-Gottes Prometheus, insbesondere seine widersprüchliche Rolle in Bezug auf Wahrheit und Lüge, sind hier also in Beziehung zu sehen mit dem phaedrianischen Dichtungsprogramm.

Doch wie trägt die Identifikation mit Prometheus/Dolus neben der Verdeutlichung von Gattungseigenschaften unmittelbar zu Phaedrus' Selbstinszenierung bei? Auch in dieser Frage liegt die Antwort auf der intratextuellen Ebene. Der Blick soll speziell auf den Epilog des zweiten Buches der *fabulae Aesopiae* gerichtet werden, steht doch dort mit einer Statue dasselbe Element im Zentrum wie in der Fabel *app.* 5. Im Epilog ist die Statue allerdings ein konkretes (womöglich historisches) Denkmal für Aesop, das von Phaedrus als Sinnbild für Aesops Ruhm und seinen Status als Archeget der Fabelgattung dargestellt wird (2 *epil.* 3–5). Phaedrus bleibt in der Metapher, wenn er nun

⁴²⁴ JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 167. KERÉNYI (1946) 20 vermutet in seiner Monographie sogar, dass sich in Prometheus und Epimetheus die Dualität eines ursprünglichen „Zwitterwesens“ ausdrückt.

⁴²⁵ MIRALLES/PÓRTULAS (1983) 15 stellen fest: „In any event the important thing is that his [scil. des Tricksters] universe be *previous to order*“. In dieser Vorzeitlichkeit, die bereits im ersten Wort der Fabel ausgedrückt wird, überschneiden sich Fabelgattung und mythisches Weltzeitalter. Dies plausibilisiert sowohl Prometheus als Protagonisten und auktoriale Figur als auch das Alter und die Etabliertheit der Gattung.

⁴²⁶ *Reddere* heißt hier also nicht ‚zurückgeben‘, sondern in Verbindung mit *iura* eher wie *OLD* s.v. *reddere* 14a ‚Recht sprechen‘ bzw. ‚Gesetze durchbringen‘. In ähnlicher Verwendung auch Phaedr. 4,14,5. Die obige Übersetzung legt die *veritas* als Subjekt nahe. Prometheus und die *veritas* sind beide als Subjekt des *ut*-Satzes denkbar und in der Folge unterscheiden sich die Varianten kaum.

ankündigt, ähnlich großen Ruhm mit seiner Dichtung erwerben zu wollen, indem er einen Platz neben Aesop und damit seine eigene Ruhmesstatue neben der von Aesop beansprucht (2 *epil.* 6). Die dichte lexikalische und motivische Verknüpfung vom Epilog des zweiten Buches und der Fabel app. 5, die zusammengehalten wird vom Begriff des Ruhmes, *gloria*, legt schließlich eine synoptische Anordnung der Statuen aus den beiden Texten nahe: Durch Prometheus wird Phaëdrus zum Schöpfer seiner eigenen Ruhmesstatue, nämlich der Fabel app. 5, die mit der allegorischen Qualität der Fabel als verdeckter Rede die programmatische Basis dieser Gattung beschreibt. Ganz im Stile des horazischen *exegi monumentum aere perennius*⁴²⁷ schafft sich Phaëdrus seine Statue selbst, indem er in Fabel app. 5 als Prometheus und damit als Schöpfer der Konstituenten seiner Gattung auftritt. So weist Phaëdrus selbst auf den Kern seiner dichterischen Originalität hin, der nicht in der Erschaffung von etwas genuin Neuem liegen kann – die Fabel und auch ihre allegorische Qualität waren schon lange vor Phaëdrus da –, sondern aus der Entwicklung einer Poetik dieser Gattung besteht, indem er die Eigenschaften der Fabelgattung selbst zu einem zentralen Thema seiner Dichtung macht.

Mit dem Nebeneinander von Wahrheit und Lüge und der Dichotomie der Figur des Prometheus verarbeitet Phaëdrus zudem ein Thema, das er auch im prominenten Prolog des dritten Buches andeutet, aber über ein vages Zitat hinaus nicht weiter ausführt. Im Lichte obiger Untersuchung von app. 5 erweist sich die Stelle jedoch als subtiler Hinweis auf eine ebensolche Dichotomie des auktorialen Ichs, das sich, wie Prometheus der Lüge zur Stärkung der Wahrheit, erdachter Inhalte zur Wahrheitsvermittlung bedient.

⁴²⁷ Mit *carmen* 3,30 beschließt Horaz die ersten drei Odenbücher vor dem *intervallum lyricum* und formuliert den Ewigkeitsanspruch seiner Dichtung. Das horazische Gedicht mag darüber hinaus eine Rolle für das Verständnis vom Epilog des zweiten Buches der *fabulae Aesopiae* spielen, denn es markiert nicht nur den Endpunkt des dritten Odenbuches, sondern gleichsam der Einheit der ersten drei Bücher und hat damit als Schlussgedicht besonderes Gewicht. Eine vergleichbare werkkonzeptionelle Stellung mag der Epilog des zweiten Buches bei Phaëdrus haben, in dem Phaëdrus seinen Anspruch auf ein *monumentum* ausdrückt und das den Endpunkt vor dem dritten Buch der *fabulae* markiert. Zugleich erhielte damit der prominente Anfang vom dritten Prolog, den Phaëdrus mit seinem Namen beginnen lässt, besonderes Gewicht als Beginn eines neuen Werkabschnittes von erhöhter dichterischer Eigenständigkeit. Vgl. dazu die Kapitel 3.1–3.4 dieser Untersuchung. Auf den Zusammenhang von *carm.* 3,30 und 2 *epil.* weist auch FRITSCH (1990) 229 hin. Die Parallele würde noch gestärkt, wenn ZGOLL (2010) mit seiner Vermutung Recht hat, dass Horaz in 3,30 auf den Koloss von Rhodos, also eine Statue, anspielt.

5.8.1 Phaedrus als Dichter-Sinon (3 prol. 20–30)

In der Passage zitiert Phaedrus Vergil mit einer Aussage Sinons, des prototypischen Lügners, der eine Hauptrolle im Untergang Trojas spielt, nachdem er auf seine Voraussetzungen als Dichter und seinen ausbleibenden Erfolg eingegangen ist.⁴²⁸

Quamvis in ipsa paene natus sim schola 20
curamque habendi penitus corde eraserim
et laude invicta vitam in hanc incubuerim,
fastidiose tamen in coetum recipior.
Quid credis illi accidere, qui magnas opes
exaggerare quaerit omni vigilia, 25
docto labori dulce praeponens lucrum?
Sed iam quodcumque fuerit, ut dixit Sinon,
ad regem cum Dardaniae perductus foret,
librum exarabo tertium Aesopi stilo,
*honori et meritis dedicans illum tuis.*⁴²⁹ 30

Obwohl ich beinahe in der Schule selbst geboren bin 20
 und die Sorge um Besitz aus dem Innersten meines Herzens ausgelöscht habe
 und mich unter unaufhörlichem Lob auf dieses Leben eingelassen habe
 werde ich dennoch nur mit Widerwillen in den Kreis aufgenommen.
 Was, glaubst du, geschieht jenem, der mit unermüdlichem Eifer
 große Reichtümer anzuhäufen versucht 25
 und dabei einem gelehrten Werk süßen Gewinn vorzieht?
 Aber, „was auch immer geschieht“, wie Sinon sagte,
 als er zum König Trojas geführt worden war,
 ich werde das dritte Buch im Stile Aesops ausarbeiten
 und widme es deiner Ehre und deinen Verdiensten. 30

In Vers 20 greift Phaedrus ein Motiv des ersten Teils des Prologs (1–19) auf, indem er mit dem Wort *schola* an die griechische σχολή und damit an die von ihm geforderte Sphäre der Literatur mahnt. Die Argumentation ist folgerichtig: Seine musengleichen Geburtsumstände versetzen ihn unmittelbar in die reinste Form des Dichterdaseins, in die σχολή selbst.⁴³⁰

Hierauf folgen zwei weitere Eigenschaften, die Phaedrus als Dichterpersönlichkeit ausmachen, so dass sich ein dreigliedriges konzessives Gefüge ergibt. Im folgenden Vers behauptet Phaedrus, er sei nunmehr frei von materialistischen Bestrebungen. Auch dabei handelt es sich um ein typisches Motiv der Dichtercharakterisierung, das sich in ähnlicher Form bei Tibull findet.⁴³¹ Der nächste Vers ist durch das Homoioteleuton *eraserim* / *incubuerim* (21/22) überaus eng mit diesem verbunden. Hier tätigt Phaedrus seine dritte Selbstaussage, wenn er erwähnt, dass er sich unter unüber-

⁴²⁸ Mehr zu der Passage siehe Kapitel 6.4.2.

⁴²⁹ 3 prol. 20–30.

⁴³⁰ Siehe GÄRTNER (2007b) 438, Anm. 54.

⁴³¹ Vgl. Tib. 1,1,1–5: *Divitias alius fulvo sibi congerat auro* / (...) *me mea paupertas vita traducat inerti*.

troffenem⁴³² Lob auf dieses Leben – gemeint ist sein Leben als Dichter – eingelassen habe.

Damit hebt er drei Voraussetzungen hervor, die zugleich drei verschiedene Bereiche seiner Person als Dichter abdecken. Zunächst betont er seine natürliche Eignung zum Dichten, die auf seine Geburtsumstände zurückzuführen ist (20). Dann folgt mit der Tilgung des materiellen Verlangens eine charakterliche Eigenschaft, mit der Phaëdrus die Ernsthaftigkeit seiner Ambitionen und deren Unabhängigkeit von finanziellem Zuspruch untermauert und so seine ‚innere Eignung‘ zum Dichten darstellt (21). Schließlich nennt er das unablässige Lob, das ihm zuteil geworden sei, und beschließt so die Aufzählung mit einer äußeren Reaktion auf seine Dichtung (22).

Diese Ordnung der Argumente von innen nach außen wirkt zunächst antiklimaktisch – schließlich sollte doch Phaëdrus’ gottgleiche Herkunft gewichtiger sein als das Urteil anderer über seine Dichtung. In ihrem Kontext ist diese Komposition der Argumente jedoch äußerst funktional: Die Nennung der *schola* als Geburtsstätte (20) greift die vorherigen Verse der Geburt als Dichter auf (17–19), das Argument der Dichtungsrezeption (22) steht an letzter Stelle und somit in direktem Kontrast zum anschließenden Hauptsatz (*fastidiosa tamen in coetum recipior*, 23), in dem Phaëdrus schließlich offenbart, dass er nur zögerlich in den Kreis (scil. der Dichter)⁴³³ aufgenommen werde, und so Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung auf krasse Weise kollidieren lässt.⁴³⁴

Hier knüpft Phaëdrus in den folgenden Versen die rhetorische Frage an (24–26), was wohl demjenigen geschehe, der von Gewinnsucht getrieben die ganze Nacht Reichtümer anhäufe, anstatt sich gelehrter literarischer Tätigkeit zu widmen (24 f.). Er zeichnet damit den Gegenentwurf zu seinem Idealbild des Dichters, der sich deutlich in Form der Antithese von *docto labori* (26) am Versanfang und *lucrum* am Versende zeigt. Erneut hebt er so die Ernsthaftigkeit seiner Dichtung hervor und definiert sie ex negativo im Gegensatz zu oberflächlicher Gewinnsucht. Zudem beruft er sich, wenn er sein Werk hier indirekt als *doctus labor* bezeichnet, auf die neoterische Dichtungstradition und ihre Poetik der kurzen, ausgefeilten Dichtung mit hohem Anspielungsreichtum.⁴³⁵ Allerdings bleibt unklar, wie diese rhetorische Frage genau zu be-

432 Diese Stelle bereitet Schwierigkeiten: In der Handschrift *P* heißt es *invita*. Bei *invicta* handelt es sich um eine Konjekturen DESBILLONS'. Die Varianten bewirken inhaltliche Unterschiede. Akzeptiert man *invita*, hebt Phaëdrus hervor, dass das Lob ‚widerwillig‘ gewesen sei. Die Konjekturen *invicta* macht daraus ‚unaufhörliches‘, ‚unübertroffenes‘ Lob. *invita* lässt sich nur schwer erklären: Der Hauptsatz in Vers 23, insbesondere das Wort *tamen*, ergibt nur Sinn, wenn Phaëdrus vorher positive Eigenschaften aufzählt, die einen Gegensatz zu seiner fehlenden Akzeptanz in Dichterkreisen darstellt. Vgl. dazu auch OBERG (2000) 117.

433 So auch LUZZATTO (1976) 25 und KOSTER (1991) 71. PRINZ (1906) 8, VOLLMER (1919) 22, Anm. 2, FRITSCH (1990) 230 sowie GÄRTNER (2007b) 437, insbes. Anm. 52 ergänzen inhaltlich *Musarum*.

434 Erfolglosigkeit und fehlende Akzeptanz als Dichter sind häufiger Thema in den *fabulae Aesopiae*. Siehe dazu bereits oben Anm. 401.

435 Die Bezeichnung *labor* für seine Dichtung verwendet Phaëdrus häufiger: Siehe 2 *epil.* 8, 3 *epil.* 7, und 2 *epil.* 15, wo er auf dieselbe Wendung wie hier zurückgreift (*doctus [...] labor*).

antworten ist: Will Phaëdrus darauf hinweisen, dass die Dichter, denen es an seinen Qualitäten fehlt, es noch schwerer haben als er und kritisiert so den Dichterkreis als übertrieben elitär? Oder impliziert er vielmehr, dass ein materiell motivierter Dichter es leichter hat, in den Kreis aufgenommen zu werden, und übt auf diese Weise Kritik? Phaëdrus lässt den Leser im Zweifel.

Die Zweideutigkeit dieser Verse führt Phaëdrus nun thematisch in den folgenden Versen 27f. fort. Phaëdrus spricht hier mit der Stimme Sinons, des Griechen, der den zweifelnden Trojanern vor den Toren der Stadt nahelegt, das Pferd in die Stadt zu holen. Dieser gelobt dem trojanischen König Priamus gegenüber: *cuncta equidem tibi, rex, fuerit quodcumque, fatebor / vera*⁴³⁶. Das Gelöbnis Sinons, ungeachtet aller Konsequenzen die Wahrheit zu sagen, verschafft ihm Glaubwürdigkeit bei seinen trojanischen Zuhörern. Tatsächlich jedoch entspinnt Sinon eine ausgemachte Lügengeschichte, die schließlich den Untergang Trojas herbeiführt. Erst im Nachhinein wird die Doppelbedeutung des Bekenntnisses von Sinon deutlich:

Seine Hörer, die Trojaner, müssen es so aufgefasst haben, als sei er bereit, alle möglichen Folgen seines offenen Bekenntnisses zu ertragen. Für sie erscheint Sinon als ein herausragendes Beispiel der Wahrheitsliebe. Die Hörer des Aeneas jedoch, der ja das zweite Buch [der *Aeneis*, Anm. d. Verf.] als Betroffener erzählt, wissen inzwischen, dass sich mit ‚was auch immer geschehen mag‘ auch der Untergang Troias ankündigen kann, der ja ebenso die Folge von Sinons ‚Geständnis‘ ist.⁴³⁷

Das Verständnis und die Funktion dieses Zitates bereiten Schwierigkeiten. Will Phaëdrus damit den vorherigen Gedanken abschließen und die Aussage der vorangegangenen Verse bewusst offen lassen? Oder leitet er damit den nachfolgenden Gedankengang ein?

In den folgenden Versen beschreibt Phaëdrus sein drittes Buch der *fabulae Aesopiae* als „im Stile Aesops“ (29) und widmet es Eutyclus (30). Die Berufung auf Aesop ist hier nicht nur ein stilistisches Programm und eine Verortung in der Gattung Fabel, sondern zugleich zeigt sich darin Phaëdrus' Emanzipation von dem legendären Gattungsgründer Aesop, was sich bereits zu Anfang des Gedichts in der selbstbewussten Nennung des eigenen Namens am Versanfang andeutet.⁴³⁸

Das Sinon-Zitat steht dabei weder in einem eindeutigen Bezug zu den Versen davor noch zu den nachfolgenden, beide Bezüge wären jedoch denkbar. Kommentiert Phaëdrus im Nachhinein die rhetorische Frage, so rückt er ihre Mehrdeutigkeit auf diese Weise noch weiter in den Fokus; zielt das Zitat auf die darauffolgenden Verse ab, so ändert sich damit der Impetus dieser programmatischen Passage.

Wenn Phaëdrus hier mit der Stimme Sinons spricht, färbt er damit auch seine Aussagen in ähnlicher Weise ambivalent ein und der Adressat seiner Rede (in diesem Fall der Leser) wird hinters Licht geführt. Analog zur Rede des Sinon in der *Aeneis*

⁴³⁶ Verg. *Aen.* 2,77–78.

⁴³⁷ GÄRTNER (2007b) 441.

⁴³⁸ Mehr zu diesem Thema siehe Kapitel 3.4 und 6.3.

bedeutet das für diese Verse: Auf der Oberfläche sagt Phaëdrus, er halte sein drittes Fabelbuch im Stile des Aesop, ungeachtet aller Konsequenzen. Zugleich zweifelt er auf einer verdeckten Ebene, die erst über den Intertext zugänglich wird, den Wahrheitsgehalt seiner eigenen Aussage an und weist den Leser darauf hin, dass er dieses Buch gerade *nicht* im Stil des Aesop halten wird, sondern sich literarisch von seinem Vorbild entfernt bzw. Fabeldichter eigenen Rechts ist. Zudem lässt eine Identifikation mit dem prototypischen Lügner Sinon den Leser am Wahrheitsgehalt sämtlicher Aussagen zweifeln, so dass sich die auktoriale Instanz hier letztlich selbst Unglaubwürdigkeit attestiert.⁴³⁹ Indem die Betonung der eigenen Unglaubwürdigkeit hier jedoch in den Kontext der Dichtungsnachfolge gestellt ist, wird sie zugleich zur Originalitätserklärung.

Der Hinweis auf die Zweideutigkeit der eigenen Aussagen ist allerdings nicht beschränkt auf den Kontext des Prologes, sondern hat sich – gerade mit Blick auf die Fabel app. 5 – als programmatisch erwiesen:⁴⁴⁰ Dass Phaëdrus in diesem Prolog auf Sinon und damit auf einen Lügner verweist, wird verständlich vor dem Hintergrund der Fabel von Prometheus und Dolus, wo die Lüge poetologisch instrumentalisiert wird. Mit der Vergilstelle lässt Phaëdrus also v.a. ein poetologisches Motiv anklingen. Phaëdrus geht es dabei allerdings viel mehr um die Figur Sinons als um den Inhalt von dessen Aussage, wie schon das Zitat selbst zeigt. Dazu bemerkt auch PIEPER (2010) 44:

Zwei Verse verwendet Phaëdrus darauf, um das Zitat einzuführen, wodurch die Erwartung geweckt wird, dass er etwas von Gewicht in Zitatform mitzuteilen habe. Was aber tatsächlich zitiert wird, ist mehr als banal. Für den Gedanken „wie dem auch sei“ braucht es keinen Vergil als Gewährsmann!

Das banale „wie dem auch sei“ bzw. „was auch immer geschieht“ ist allerdings gar nicht ausschlaggebend für die Tragweite des Zitats, sondern die Beiläufigkeit des Inhalts dient noch der Fokussierung auf Sinon als figurale Entsprechung der Doppeldeutigkeit. Erst der Kontext des Vergilzitates, der hier ausgeblendet ist, liefert einen subtilen Hinweis auf die charakterliche Disposition von Sinon, wenn er bekennt, die Wahrheit zu sagen (*cuncta equidem [...] fatebor / vera*) und doch eine Lügengeschichte erzählt. Die Nennung Sinons weist also nicht nur auf den ambivalenten Status des Ichs der *fabulae Aesopiae*, sondern in pointierter Form auf die Ambivalenz der Gattung zwischen Wahrheit und Fiktion hin.⁴⁴¹ Dass Phaëdrus in einer zentralen programmatischen Passage Sinon zitiert, weist dabei beide, den Sinon des Prologes wie den

⁴³⁹ Vor diesem Hintergrund ist womöglich auch die Tatsache zu bewerten, dass sich Phaëdrus auf Hesiod beruft. Bei diesem fand sich ja zuerst eine Darstellung der Musen, die nicht immer die Wahrheit sagen. Siehe Hes. *theog.* 25–31. Vgl. dazu auch unten Anm. 653.

⁴⁴⁰ Zu Sinon auch GÄRTNER (2007b) 440 und BLOOMER (1997) 106.

⁴⁴¹ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt FINKELPEARL (1998) 83 mit Blick auf Apuleius' *Metamorphosen*. Sie stellt dort fest, dass die wiederkehrende Präsenz Sinons in den *Metamorphosen* ein Anzeichen einer metafikionalen Dimension des Werkes ist.

Dolus der Fabel *app.* 5, als Facetten phaedrianischer Selbstinszenierung aus und ist Ausdruck des metafiktionalen Aspekts der *fabulae Aesopiae*.⁴⁴²

Phaedrus nutzt in *app.* 5 also das gegensätzliche duale Figurenpaar Prometheus/Dolus, um mit der programmatischen Kombination von Wahrheit und Lüge einen dualen Aspekt seiner Gattung zu transportieren. Gerade die duale Anlage des Fabelprotagonisten, die ihn als Tricksterfigur erkennbar macht, spiegelt sich in Phaedrus' Selbstinszenierung, die eine Kombination von Wahrheitsanspruch und Lüge andeutet. Das genaue Verhältnis dieser beiden Pole liefert die Fabel selbst, indem sie die Fiktionalität der Kunst als zweckdienlich für die Stärkung ihrer Funktion der Wahrheitsvermittlung ausweist. Metapoetik und Selbstinszenierung werden hier – wie grundsätzlich bei Phaedrus – eingeführt, indem die Paradoxie der Fabel zwischen Wahrheit und Lüge nicht nur in der Dualität der Fabelfiguren, sondern auch in der paradoxen Forderung von Wahrheitsfindung (erinnert sei noch einmal an 3,10,5) und Betonung des Täuschungsaspektes der eigenen Dichtung ihre Entsprechung findet. Die konkrete Dualität der Figuren wird dadurch erkennbar als Bild für Phaedrus' Ambivalenz, die ihn – wie seine interfiguralen Äquivalente – in die Nähe des Tricksters rückt, der zwischen zwei unterschiedlichen Polen vermittelt und doch „etwas von der Dualität zurückbehält, die zu überwinden seine Funktion ist.“⁴⁴³

Diese Nähe des auktorialen Ichs zu einigen Fabelfiguren und deren Rolle in der Selbstinszenierung wird in der folgenden Fabel insofern noch deutlicher, als der Zusammenhang im Epimythion angedeutet wird. Phaedrus zeigt sich hier als alter Hund, der zur ambigen Schlüsselfigur einstiger dichterischer Stärke und jetziger Alterschwäche wird.

442 Neben dieser thematischen Verbindung zeigt sich ein weiterer Konnex zwischen Dolus und Sinon auf lexikalischer Ebene: Die List (*dolus*) ist bei Vergil von zentraler Bedeutung, wenn es um Sinon geht. Vgl. Verg. *Aen.* 2,34, wo sich der Begriff auf den Vorschlag des Thymoetes, das Pferd in die Stadt zu holen, bezieht, also nicht eigentlich die List der Griechen meint, sondern die List des Trojaners, der seine Landsleute ins Unglück stürzen will; 2,44, wo aus Laocoons Mund damit die Eigenschaft der Griechen, insbesondere des Odysseus, beschrieben wird; 2,61f., wo es die Tat Sinons meint und wo dessen Entschlossenheit betont wird: *fidens animi atque in utrumque paratus, / seu versare dolos seu certae occumbere morti*; 2,152, wo Sinon als *ille dolis instructus et arte Pelasga* charakterisiert wird; außerdem 2,196 und 2,252.

443 Siehe das Zitat im englischen Original LÉVI-STRAUSS (1955) 441. Hier ist die deutsche Übersetzung (LÉVI-STRAUSS, C. „Die Struktur der Mythen, in: Ders. [Hrsg.]. *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt 1967. 226–254, 247 zitiert, wie sie bei SCHÜTTPELZ [2010] 214 zu finden ist.

5.9 Phaedrus, ein alter Hund (5,10)⁴⁴⁴

Das in der obigen Untersuchung festgestellte Phänomen der Biographisierung von Fabeln, also das Nebeneinander einer allgemeinen Lehre und eines speziellen Bezuges zur Erzählerfigur des Werkes, lässt sich auch an anderen Stellen in den *fabulae Aesopiae* beobachten.⁴⁴⁵ Wie oben gezeigt wurde, geht mit dieser Art der Verknüpfung der Fabelaussage mit dem auktorialen Ich eine Identifikation mit den entsprechenden Figuren einer Fabel einher, die auf diese Weise zur Selbstinszenierung beitragen. Die folgende Fabel 5,10 bringt die Dichtungsansprüche des auktorialen Ichs und die selbstinszenatorische Rolle einer Fabelfigur nun in einen klaren Wirkzusammenhang. Das Gedicht ist in der überlieferten Fassung die letzte Fabel des fünften Buches.⁴⁴⁶

Canis vetulus et venator

*Adversus omnes fortis veloces feras
canis cum domino semper fecisset satis,
languere coepit annis ingravantibus.
Aliquando obiectus hispidi pugnae suis
arripuit aurem, sed cariosis dentibus
praedam dimisit. Hic tunc venator dolens
canem obiurgabat. Cui latrans contra senex:
„Non te destituit animus, sed vires meae.
Quod fuimus laudas, si iam damnas quod sumus.“*

5

Hoc cur, Philete, scripserim, pulchre vides.

10

Der alte Hund und der Jäger

Nachdem ein Hund seinem Herrn immer tapfer⁴⁴⁷
gegen alle Wildtiere genug getan hatte,
begann er unter dem Gewicht der Jahre schwach zu werden.

⁴⁴⁴ Die Fabel wurde in der Forschung immer wieder knapp erwähnt – v. a. mit Blick auf das Epi-mythion, in dem man zumeist einen Hinweis auf das Alter des empirischen Autors gesehen hat –, aber nie konsequent in seinen intra- und intertextuellen Bezügen gesehen. Siehe immerhin ÖNNERFORS (1987) 430 f., der schon den thematischen Bezug zum Epilog des dritten Buches feststellt, und RENDA (2012a) 259 f., die auf einige intratextuelle Verbindungen zu den Prologen des zweiten und vierten Buches hinweist, aber weder auf den wichtigen Epilog des dritten Buches eingeht noch die spezifische Identifikation mit dem Hund und die Implikationen der Invektive erläutert.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu CHRISTES (1979) 218 f.

⁴⁴⁶ Daraus lassen sich freilich auf Grund der schlechten Überlieferungslage nur bedingt werkkonzeptionelle Schlüsse ziehen, denn es ist nicht davon auszugehen, dass Buch fünf vollständig überliefert ist. Nichtsdestoweniger ist eine Endstellung des Gedichts schlüssig angesichts der Werkkonzeption, wie sie sich in den *fabulae Aesopiae* grundsätzlich darstellt. Siehe dazu Kapitel 6.2.

⁴⁴⁷ OBERG (2000) übersetzt „gegen jedes tapfere und flinke Wild“, liest also *fortis* und versteht es als Attribut zu *feras*. Der Subjektsbezug ist allerdings wahrscheinlicher, da er den Unterschied zwischen einstiger Stärke und jetziger Schwäche stärker macht, der auch in der Antithese in Vers 9 deutlich wird.

Irgendwann im Kampfe mit einem struppigen Eber
 kriegte er ein Ohr zu fassen, doch aus den kariösen Zähnen 5
 ließ er die Beute los. Da war der Jäger wütend
 und schalt den Hund. Diesem entgegnete der alte Kläffer:
 „Nicht mein Mut hat dich verlassen, sondern meine Kräfte.
 Du lobst, was ich war, wenn du verdammst, was ich jetzt bin.“

Warum ich dir dieses schreibe, Philetus, siehst du gut. 10

Es ist vor allem das Epimythion, das einen Hinweis auf eine auktoriale Bedeutungsdimension der Fabel liefert. Denn entgegen der sonstigen Funktion von Pro- und Epimythien in der Fabel wird hier nicht aus dem Geschehen eine allgemeine Wahrheit abgeleitet, sondern stattdessen scheint Phaedrus mit Philetus ein wissendes Gegenüber anzusprechen. Es ist gerade die Andeutung, dass die Lehre der Fabel offensichtlich ist, die überhaupt erst eine biographische Bedeutungsebene des Gedichtes eröffnet. Auf paradoxe Weise leistet also das Unspezifische des Epimythions einen spezifischen Bezug zu Phaedrus, der damit die Fabel auf sich selbst bezogen wissen will.⁴⁴⁸ Ein erstes Indiz dafür, dass die Fabelfigur und Phaedrus hier zusammenfallen, wird sichtbar in dem Verhältnis zwischen der wörtlichen Rede des Hundes am Ende der Fabel und dem Epimythion. Indem nämlich das Epimythion in untypischer Form ganz wie die wörtliche Rede des Hundes in der ersten Person Singular steht, ergibt sich eine narrative Kohärenz zwischen beiden Aussagen. Anstatt einer Abstrahierung der Fabel zu einer gnomischen Sentenz scheint hier eine Fortführung der Rede auf derselben Erzählebene stattzufinden. Der indirekte Fragesatz des Epimythions (*cur [...] scripserim*, 10) ist in diesem Zusammenhang zudem wichtig, insofern er durch den Verweis auf die Schriftlichkeit gleichsam die Identität des Epimythionsprechers als eine auktoriale Instanz ausweist. Die Distanz zwischen der Figurenrede im Gedicht und dem Sprecher des Epimythions scheint also aufgehoben, und die so erzeugte Kontinuität ermöglicht es, die wörtliche Rede des Hundes rückwirkend als Aussage einer Autorinstanz, nämlich eines schreibenden Ichs, zu begreifen.⁴⁴⁹

Somit werden die Grenzen zwischen der Figuren- und Erzählerrede auf der formalen Ebene des Gedichts bereits nahegelegt. Hinzu kommt, dass der Vergleich mit einem Hund ein Element ist, das vielfach in der römischen und griechischen Literatur,

⁴⁴⁸ Vgl. auch ÖNNERFORS (1987) 430. Auf ähnliche Weise wirkt das Epimythion der Fabel *Pullus ad margaritam* (3,12) rezeptionssteuernd. Dort geht es weniger um die Figur des ‚Phaedrus‘ als vielmehr um das Verständnis seiner Dichtung. Dieser metapoetische Impetus wäre allerdings ohne das Epimythion nur schwer zu rechtfertigen. Vgl. hierzu SPECKENBACH (1978) 179–181. Auch die Fabel *Anus ad amphoram* (3,1) richtet sich im Epimythion an ein wissendes Gegenüber, was eine selbstreferentielle Dimension nahelegt. Dies deutet auch GÄRTNER (2007b) 444 an.

⁴⁴⁹ Vgl. auch RENDA (2012a) 259.

insbesondere in der jambischen Dichtung vertreten ist.⁴⁵⁰ Ein prominentes Beispiel hierfür, das für Phaedrus' Selbstinszenierung möglicherweise über die Identifikation mit einem Hund hinaus von Bedeutung ist, liefert Horazens *Epode* 6, in der sich Horaz mit einem Hirte- bzw. Jagdhund⁴⁵¹ vergleicht. Gerade die Verbreitung in jambischer Dichtungstradition ist hier relevant, denn in dieser verortet ja auch Phaedrus sein Werk.⁴⁵² Auch bei Horaz steht das Bild des Hundes für die Fähigkeit des Dichters zur Invektive – in dieser Hinsicht ist er von Archilochos beeinflusst, der Tierbilder auf ähnliche Weise funktionalisiert hat und mit dem sich Horaz explizit in *Epode* 6 vergleicht.⁴⁵³ Vor dem Hintergrund, dass die Figur des Hundes und das auktoriale Ich hier gewissermaßen zusammenfallen, scheint die Fabel daher eigentlich auf das Alter des Dichters hinzuweisen.⁴⁵⁴

Das Alter als programmatisches Motiv

Das Altern wiederum ist ein Thema, dem sich Phaedrus im Epilog des dritten Buches widmet.⁴⁵⁵ In besagtem Epilog erhofft Phaedrus sich eine zeitige Entlohnung für seine Arbeit, bevor sein Leben ein jähes Ende findet. Die in diesem Zusammenhang bemerkenswerten Verse (3 *epil.* 8–19) sind:

<i>Brevitati nostrae praemium ut reddas peto</i>	
<i>quod es pollicitus: Exhibe vocis fidem.</i>	
<i>Nam vita morti propior est cotidie,</i>	10
<i>et hoc minus perveniet ad me muneris,</i>	
<i>quo plus consumet temporis dilatio.</i>	
<i>Si cito rem perages, usus fiet longior:</i>	
<i>Fruar diutius, si celerius coepero.</i>	
<i>Languentis aevi dum sunt aliquae reliquiae,</i>	15

450 Grundsätzlich und nicht nur im dezidiert literarischen Bereich war mit dem Hund das Bild der Unverschämtheit verknüpft und er konnte für „böartige und zänkische Menschen“ stehen, wie OTTO (1962) s.v. *canis* feststellt. Auf die Verbreitung des Motivs weist schon FRAENKEL (1957) 57 hin.

451 Später in demselben Gedicht ist Horaz dann auch noch ein Stier – eine Inkonsistenz, die vielfach diskutiert worden ist. Möglicherweise ist nicht nur die Identifikation mit einem Hund, sondern auch diese Inkonsistenz etwas Horazisches, das auf die phaedrianische Dichtung eingewirkt hat. Siehe dazu Kapitel 6.6.

452 Siehe WATSON (2003) 251f. Mehr zum Verhältnis zur jambischen Tradition siehe in Kapitel 6.1 dieser Untersuchung.

453 Siehe Hor. *epod.* 6,13, womit Horaz auf Lykambes, ein berühmtes Opfer von Schmähungen des Archilochos, anspielt. VAN DÏJK (1997) 142–144 vermutet, dass Archilochos die Fabel von Fuchs und Adler für seine Kritik an Lykambes verwendet hat, die diesen angeblich in den Selbstmord trieb. Wenn sich die These verifizieren ließe, wäre wohl auch die Vergleichsebene mit Tieren ein Element der Epode von Archilochos, von dem Horazens sechste Epode beeinflusst wäre. Außerdem mag speziell die Identifikation mit einem Hund ein Hinweis auf eine kynische Tradition sein. Mehr dazu unten in Anm. 468.

454 So schon RIBBECK (1892) 27 und ÖNNERFORS (1987) 430.

455 Den Bezug zum Epilog des dritten Buches deutet schon ÖNNERFORS (1987) 430 an.

*auxilio locus est: Olim senio debilem
frustra adiuuare bonitas nitetur tua,
cum iam desierit esse beneficium utile
et mors vicina flagitabit debitum.*

Für meine Kürze, bitte ich, belohne mich,
wie du es versprochen hast: Verleihe deinem Worte Glaubwürdigkeit.
Denn das Leben ist dem Tod täglich näher, 10
und mich wird umso weniger vom Lohn erreichen,
je mehr Zeit der Aufschub kostet.
Wenn du die Sache schnell durchführst, wird der Nutzen länger werden:
Ich werde länger genießen, wenn ich schneller damit beginne.
Solange noch irgendwelche Reste des schwachen Lebens da sind, 15
gibt es Raum für Hilfe. Einst wird sich, wenn ich vom Alter schwach bin,
deine Güte vergeblich bemühen, mir zu helfen,
wenn dein Beistand nicht mehr nützt
und der nahe Tod seinen Tribut fordert.

Nachdem Phaedrus in den ersten Versen des Gedichts (1–7) erläutert hat, dass er kein weiteres Buch verfassen möchte,⁴⁵⁶ erbittet er hier nun den Lohn für seine Kürze – ein passendes Anliegen, wenn man gerade das Werkende proklamiert hat. Der täglich näher rückende Tod ist in diesem Zusammenhang allerdings weniger pathetisch, als das Thema erwarten ließe. So verwertet Phaedrus seinen Tod hier vor allem als ein argumentatives Instrument. Denn Phaedrus versucht seinen Gönner⁴⁵⁷ mit Hilfe einer einfachen logischen Schlussfolgerung zur Auszahlung seines Lohnes zu bewegen: Je schneller man ihn entlohnt, desto mehr hat er vom Lohn, bevor er stirbt. Indem Phaedrus den eigenen Tod damit lediglich als Endpunkt materieller Genüsse definiert, wirkt er einem pathetischen Impetus der folgenden Verse frühzeitig entgegen: Nun, so argumentiert Phaedrus, sei noch genug (wenn auch müde) Lebenszeit übrig (15) und damit auch die Hilfe noch sinnvoll, doch irgendwann – und hier wagt Phaedrus einen Blick in die Zukunft – wird er schwach durch sein Alter (16) und jegliche Hilfe vergeblich sein.

Obwohl hier nahender Tod, Verzweiflung und Hilfebedürftigkeit das Wortfeld bestimmen,⁴⁵⁸ bleibt der Hinweis auf den eigenen Tod ein literarischer Topos in Variation. Gleichzeitig gewinnt so das Verhältnis zum Adressaten eine parodistische Ebene. Denn dieser wäre doch ein Patron von zweifelhaftem Scharfsinn, wenn er sich von einer so durchschaubaren Argumentation, wie Phaedrus sie hier anbringt, überzeugen ließe.

⁴⁵⁶ Mehr zum scheinbaren Werkabbruch in Kapitel 6.2.

⁴⁵⁷ Die Identität des Gegenübers ist wie in den anderen Pro- und Epilogen zweifelhaft. Lediglich die Tatsache, dass Phaedrus einen Lohn einfordert, legt den Schluss nahe, dass es sich bei der Beziehung zwischen Phaedrus und seinem Adressaten um ein Patronageverhältnis handelt.

⁴⁵⁸ So z. B. *morti propior*, 10; *languentis aevi reliquiae*, 15; *auxilio locus est*, 16; *mors vicina*, 19; *misericordia*, 21.

Mit Blick auf diese erste explizite Abhandlung des Todesmotivs erhält schließlich die Fabel 5,10 mehr Kontur. Vor allem die Attribute des Hundes vermögen Aufschluss über das vorliegende intratextuelle Verhältnis zu geben. Von ihm heißt es, er habe begonnen, träge zu werden (*languere coepit*, 3), wie auch Phaedrus' Lebensalter im Epilog als *languens* bezeichnet wird (3 *epil.* 15). Phaedrus meint, er werde schwach vom Alter (*senio debilem*, 3 *epil.* 16), der Hund ist *senex* (7). Gleich zu Anfang des Gedichts wird der Hund als *fortis* bezeichnet (5,10,1) und Phaedrus stellt fest, dass es ihm an Kräften, nicht an Mut gefehlt habe (*non te destituit animus, sed vires meae*, 8). Im Epilog des dritten Buches weist der Sprecher darauf hin, dass sein Mut die von ihm festgelegte Grenze überschritten habe (*excedit animus quem proposuit terminum*, 28). Die biographische Deutung des Gedichts wird also bereits sichtbar in der parallelen Attribuierung von Phaedrus im Epilog und dem Hund in 5,10. Diese Beobachtungen legen nahe, dass die Fabel 5,10 als metaphorische Erfüllung der Prophezeiung aus dem Epilog zu lesen ist: Die Altersschwäche des Dichters ist in 5,10 Wirklichkeit geworden und Phaedrus nun ein *senex*.

Das Adjektiv ist darüber hinaus ein wichtiger interfiguraler Konnex. Denn es verweist nicht nur zurück auf den Epilog des dritten Buches, sondern wird sonst in den *fabulae Aesopiae* vornehmlich mit Aesop verbunden.⁴⁵⁹ Dies verleiht der Attribuierung als *senex* einen ambigen Status. Während das Alter im Gedicht mit körperlicher Schwäche und dem Werksende verknüpft ist, erhält das Gedicht in der Verbindung zu Aesop einen positiven Ausgleich: Im Prolog des dritten Buches deutet Phaedrus bereits die Einswerdung mit seinem Vorgänger Aesop an und nimmt dieses Motiv nun wieder auf.⁴⁶⁰ Die oberflächliche Deutung, nämlich der Hinweis auf Werkende und nahen Tod des Dichters fällt so mit einem Erfolg zusammen. Phaedrus ist nunmehr deckungsgleich mit dem Gattungsrührer Aesop.

Doch die Fabel 5,10 markiert in vielerlei Hinsicht den Endpunkt von Entwicklungen, die sich über die fünf Bücher der *fabulae Aesopiae* beobachten lassen. So weist Phaedrus im Epilog des dritten Buches nicht nur auf seinen nahen Tod hin, sondern begründet das abrupte Ende auf doppelte Weise zum einen mit dem Argument, das Werk sei für den Leser umso weniger lästig, je kürzer es sei (3 *epil.* 1f.)⁴⁶¹. Dieses erste Argument erinnert in seiner hyperbolischen Bescheidenheit v. a. an das *epigramma ipsius*, das Ovids *Amores* vorgeschaltet ist, wo in vergleichbarer Weise der Kürze⁴⁶² der

⁴⁵⁹ Siehe Phaedr. 2 *prol.* 8; 3,3,14; 3,14,4; 3,19,11; 4,16,2; *app.* 9,3. Besonders gewichtig ist die Verwendung des Attributs in den poetologisch relevanten Fabeln 3,3 und 3,14. Siehe dazu die Kapitel 4.4 und 4.3 dieser Untersuchung. Zu der Übertragung des Attributs auf Phaedrus siehe OBERG (2000) 224.

⁴⁶⁰ Siehe dazu Kapitel 3.4.

⁴⁶¹ 3 *epil.* 1f.: *supersunt mihi quae scribam, sed parco sciens, / primum esse videar ne tibi molestior.*

⁴⁶² Evtl. muss man auch von Kürzung sprechen, wenn man von einer revidierten und von fünf auf drei Bücher gekürzten zweiten Edition der *Amores* ausgeht. Siehe dazu eingehend jüngst MARTELLI (2013) 35–67.

Vorteil zugeschrieben wird, dass bei geringerem Werkumfang die „Strafe“ für den Leser kleiner ausfalle.⁴⁶³

Weniger topisch, aber ähnlich augenzwinkernd ist das zweite Argument: Phaedrus wolle nicht noch mehr Stoff verarbeiten, damit für Dichter, die in derselben Gattung schreiben, noch etwas übrig bleibe (3 *epil.* 4 f.)⁴⁶⁴. Phaedrus entkräftet es sogleich selbst, indem er hinzufügt, dass die Stofffülle derart groß sei, dass es vielmehr an Dichtern fehle (6 f.)⁴⁶⁵. Wenn er hier die Möglichkeit anspricht, dass jemand „zufällig“ (*forte*) dasselbe versuchen wolle wie er, so rückt der Dichter damit auf vordergründig naive Weise die eigene Nachfolge ins Blickfeld.

Phaedrus' Dichtungsnachfolge

Phaedrus stellt nämlich in dieser Passage bereits in Aussicht, dass es Dichter geben könnte, die sich nach ihm in der Fabelgattung versuchen. Hinter der Junktur *eadem conari* verbirgt sich also der explizite Hinweis auf eine mögliche Dichtungsnachfolge und, viel gewichtiger, der Status von Phaedrus als Archeget seiner Gattung, dem andere nachzueifern versuchen.⁴⁶⁶ Es ist freilich wenig verwunderlich, dass dieses Motiv am Ende des dritten Buches aufgerufen wird, korrespondiert es doch mit dem oben bereits herausgestellten Kulminieren des Selbstwertes im Prolog des dritten Buches.

Ebendieses Bild der Dichtungsnachfolge, die im Epilog des dritten Buches in Aussicht gestellt oder wenigstens für möglich gehalten wird, gewinnt nun, in Fabel 5,10, eine neue Qualität. Den zentralen Konnex bildet dabei erneut die indirekte Attribuierung des Dichters als *senex*. Denn der Begriff meint nicht nur an einigen Stellen Aesop,⁴⁶⁷ sondern wird in zwei zentralen Instanzen verwendet, wenn Phaedrus explizit die Bedeutung Aesops als Archeget der Fabel hervorhebt und sich in dessen Nachfolge gesehen wissen will. Im zweiten Prolog nennt Phaedrus die Fabel das *Aesopi genus* (2 *prol.* 1), bevor er beteuert, die „Art des Alten“ beizubehalten (*equidem omni cura morem servabo senis*, 2 *prol.* 8), und in 3,3,14 setzt Phaedrus sich und Aesop in ein Analogieverhältnis zu Horaz und Lucilius. Beide Stellen sind Ausdruck des Spannungsfeldes von Nachfolge und Emanzipation, das Phaedrus' Darstellung von Aesop und somit seine Form der Selbstinszenierung bestimmt. In der Fabel 5,10 tritt zu Aesop und Phaedrus nun ein namenloser Nachfolger. Indem nämlich Phaedrus sich selbst mit dem Attribut *senex* versieht, gewinnt die Frage der Nachfolge plötzlich an Relevanz und verleiht Phaedrus' Status als römischer Aesop zusätzliches Gewicht: Phaedrus ist am Werkende nunmehr zum vollständigen Äquivalent Aesops geworden, indem er sich

⁴⁶³ Ov. *am.* 1, *epigr.* ips., 4: *at levior demptis poena duobus erit*. Siehe zu diesem Bezug auch Kapitel 6.2.

⁴⁶⁴ 3 *epil.* 4 f.: *dein si quis eadem forte conari velit, / habere ut possit aliquid operis residui*.

⁴⁶⁵ 3 *epil.* 6 f.: *quamvis materiae tanta abundet copia, / labori faber ut desit, non fabro labor*.

⁴⁶⁶ So auch KOSTER (1991) 76.

⁴⁶⁷ Siehe dazu bereits oben Anm. 59.

selbst über die gezielte Attribuierung als *senex* zum Fixpunkt der *aemulatio* und damit zum Archegeten der römischen Fabel als selbstständiger Gattung macht.⁴⁶⁸

Nachdem das Adjektiv *senex* als gewichtiger intratextueller Konnex in seiner programmatischen Qualität beleuchtet worden ist, soll nun der Blick auf die konkreten Eigenschaften des Hundes gerichtet werden.

Phaedrus ohne Biss

Das fortgeschrittene Alter des Hundes wird lediglich in der konkreten körperlichen Eigenschaft seines schlechten Gebisses sichtbar. Der Hund schafft es nämlich, seine Beute zu fangen, aber sie entwischt ihm aufgrund seiner kariösen Zähne (*arripuit aurem, sed cariosis dentibus / praedam dimisit*, 5,10,5–6a). Auch diese Verse erhalten ihre Komplexität durch das Spannungsfeld zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung. Sogleich fällt auf, dass der Hund seine Beute am Ohr packt, und es wird schon hiermit das semantische Feld der Literatur bzw. ihrer Rezeption aufgerufen. In dem Ohr des Opfers fallen abstrakter und konkreter Angriffspunkt zusammen – Hund und Dichter haben es auf das Gleiche abgesehen.⁴⁶⁹ Entsprechend der häufigen Identifikation von Dichtern mit (Fabel-)Tieren⁴⁷⁰ ist der Biss bzw. der Zahn ferner eine gängige Metapher für literarische Kritik. Dabei kann *dens* sowohl die Kritik an Dichtung (häufig durch Neider) als auch an Personen, insbesondere anderen Dichtern,⁴⁷¹ verbildlichen und berührt damit den Bereich der Invektive, wie man sie typischerweise in jambischer Dichtung findet.⁴⁷² Die Eigenschaft, an der Phaedrus den Verfall seiner Qualität als Dichter hier festgemacht, ist also vornehmlich die Fähigkeit zur Kritik – Phaedrus hat seinen ‚Biss‘ verloren.

Doch mit dem Schwinden seiner dichterischen Kraft geht eine Erhöhung seiner einstigen Schaffenskraft einher: *quod fuimus laudas, si iam damnas quod sumus* (5,10,9) verdeutlicht diesen Wirkzusammenhang. Schließlich unterstreicht auch die

468 Auch Phaedrus' Identifikation mit einem Hund mag schließlich in der Gleichsetzung mit seinem Vorbild Aesop eine Rolle spielen. Denn der Hund lässt sich als Hinweis auf den Kynismus verstehen, dessen Einflüsse in den *fabulae Aesopiae* an verschiedenen Stellen sichtbar sind. So werden mehrere Anekdoten von Kynikern wie Diogenes und Antisthenes auf Aesop übertragen (siehe dazu die Kapitel 4.3 und 4.5). Wenn sich hier also Phaedrus als Hund darstellt, ließe sich das als ein weiteres Merkmal Aesops werten, das er auf sich überträgt – womöglich in gesteigerter Form, indem er nicht nur die Anekdote eines Kynikers auf sich überträgt, sondern sich sogar mit dem namensgebenden Tier dieser philosophischen Richtung identifiziert wissen will. Mehr zur Identifikation mit dem Hund unten auf S. 144 f.

469 So ist die Junktur sehr ähnlich der Formulierung *dum capiat aurem* (2 *prol.* 6), die eindeutig die Rezeption von (Fabel-)Literatur meint. Vgl. dazu RENDA (2012a) 260.

470 Siehe dazu bereits oben S. 137.

471 In der lateinischen Literatur vor Phaedrus benutzt v. a. Horaz *dens* als Metapher für literarische Kritik. Vgl. Hor. *carm.* 4,3,16, wo mit *dens* der Biss des Neides gemeint ist, gegen den das lyrische Ich durch seine Akzeptanz als Dichter gefeit ist, und Hor. *epod.* 6,15 f., wo der Biss – ähnlich dem vorliegenden Fall – für die kritische Qualität der Dichtung steht.

472 Vgl. dazu WATSON (2003) 251, der sich auf FRAENKEL (1957) 57 beruft.

Jagdszene, die den Ausgangspunkt der Handlung liefert, das frühere Können des Dichters. Denn der Hund wird hier im Kampf mit einem Eber gezeigt (4). Auch dies ist nun vor dem Hintergrund der literarischen Auseinandersetzung zu sehen, berührt doch die Tatsache, dass der Widersacher hier ein Eber ist, erneut einen literarischen Topos. So ist die Eberjagd – wie die des Meleager auf den Eber im ätolischen Kalydon oder Herkules' Jagd auf den Erymanthischen Eber – eine den größten Helden angemessene Tätigkeit und ein durchaus gefährliches Unterfangen, über das seit archaischer Zeit vielfach literarische Zeugnisse und Darstellungen in den bildenden Künsten erhalten sind.⁴⁷³ Bereits Homer hebt die Waffen der Tieres hervor, mit denen es den Jägern tödliche Wunden beibringt:

ἡ δὲ χολωσαμένη διὸν γένος ἰοχέαιρα
 ὤοσεν ἐπὶ χλούνην σὺν ἄγριον ἀργιόδοντα,
 ὅς κακὰ πόλλ' ἔρδεσκεν ἔθων Οἰνῆος ἄλωήν·

Heftig erzürnt nun sandte die göttliche Schützin des Bogens
 Einen grimmigen Eber daher mit weißlichen Hauern,
 Der gar übel hauste im Saatengefilde des Oineus.⁴⁷⁴

Die Auseinandersetzung ist ein epischer Kampf, eine Schlacht ‚Zahn um Zahn‘, in der Phaëdrus seinem Gegner auf Grund seines dentalen Verfalls nun im Alter zwar nicht mehr gewachsen ist, doch überträgt er episches Pathos auf die Auseinandersetzung mit seinem Widersacher – Phaëdrus wird zum gealterten Helden, dessen Fall umso tiefer erscheint angesichts seiner früheren Größe.

Der Eber als mythisches *monstrum* stärkt nun freilich auch die Gefahr, die von Phaëdrus' Widersachern ausgeht. Ihre Hauer werden in dem Gedicht nicht genannt, doch – wie oben bereits erwähnt – ist der *dens* nicht nur die Waffe, mit der sich der Dichter gegen die Feinde wehrt, sondern auch die der Neider und Kritiker. Wie stark der Begriff bei Phaëdrus an das Moment der Kritik gekoppelt ist, zeigt die folgende Fabel, wo die Zähne einer Schlange als Allegorie für Kritikerangriffe auf eine Feile treffen, die mit dem Anspruch ausgefeilter Dichtung assoziiert ist.

⁴⁷³ Zu Meleager und der Kalydonischen Eberjagd siehe Hom. *Il.* 9,528–599. Das Motiv der Jagd wird durch die fragmentarisch erhaltene euripideische Tragödie *Meleager* später auf Sarkophagen als Symbol für einen ehrenhaften, vorzeitigen Tod oder ein bewegtes Leben verwendet. Siehe GORDON, R. L. „Meleagros“, *DNP* 7 (1999) 1177–1179, insbes. 1178 f.

⁴⁷⁴ Hom. *Il.* 9,538–40. Übersetzung von RUPÉ (1994) 307.

Der Kritiker beißt sich die Zähne aus (4,8)

Serpens ad fabrum ferrarium.

*Mordaciorem qui improbo dente appetit
hoc argumento se describi sentiat.
In officinam fabri venit vipera.
Haec cum temptaret si qua res esset cibi,
limam momordit. Illa contra contumax:
„Quid me“ inquit „stulta, dente captas laedere,
omne assuevi ferrum quae corrodere?“*

5

Die Schlange beim Schmied

Wer mit frechem Zahn einen Bissigeren angreift,
soll bemerken, dass er mit diesem Beispiel beschrieben wird.
In die Werkstatt eines Handwerkers kam eine Schlange.
Als sie prüfte, ob dort irgendetwas Essbares wäre,
biss sie auf eine Feile. Diese erwiderte trotzig:
„Was versuchst du Dumme“, sagte sie, „mich mit dem Zahn zu verletzen,
die ich doch gewohnt bin, jedes Eisen zu zernagen?“

5

In diesem Gedicht scheint *dens* zunächst tatsächlich einen Zahn zu meinen. Auch das Promythion, in dem Metaphern für gewöhnlich zu Gunsten einer klar formulierten Lehre ausgespart werden, benutzt den Begriff scheinbar proleptisch mit Blick auf die Handlung der Fabel, allerdings liegt die Vermutung nahe, dass es eine allgemeine Aussage nach der Art „Diese Fabel bezieht sich auf Schwächere, die auf unverschämte Weise Stärkere angreifen“ ist. Diese Vermutung bewahrheitet sich nur teilweise, wenn man das eigentliche Gedicht untersucht, v. a. die Protagonisten der Fabel, Schlange und Feile. Wie GÄRTNER (2011a) 221f. zu Recht feststellt, ist *lima* ein topischer Begriff, der den Literarbereich, genauer das literarische Programm der Neoteriker bzw. deren geistigen Vaters Kallimachos von Kyrene aufruft.

Die Übertragung kallimacheisch-neoterischer Grundsätze auf das eigene Werk ist ein Phänomen, das sich schon im Prolog des ersten Buches beobachten lässt, wenn Phaedrus die „Ausgefeiltheit“ seiner Verse betont.⁴⁷⁵ Ebenso lässt sich der Umstand, dass die Handlung der Fabel in der Werkstatt eines Handwerkers/Künstlers stattfindet, als Teil der semantischen Verdichtung des Literarbereiches deuten. Schließlich verwendet Phaedrus die Bezeichnung *faber* in 3 *epil.* 6f. in programmatischer Weise und meint damit den Dichter von Fabeln.⁴⁷⁶ In diese Werkstatt des Fabeldichters dringt nun die Schlange ein und verbeißt sich in die unnachgiebig ausgefeilte Dichtung. Durch

⁴⁷⁵ Siehe dazu das Kapitel 3.1.

⁴⁷⁶ *Quamvis materiae tanta abundet copia, / labori faber ut desit, non fabro labor.* Vgl. dazu GÄRTNER (2011a) 221f.

den poetologischen Nexus wird der *dens* zur Waffe des Kritikers,⁴⁷⁷ die allerdings an der Qualität der Dichtung scheitert. Die Feile, die indirekt bereits im Promythion als bissiger (*mordacior*) dargestellt wird, vermag mit ihrem Biss Eisen zu zerkleinern und erweist sich dann auch der Kritiker-Schlange überlegen.

Ebendiese Bissigkeit spricht Phaëdrus sich – und damit seiner Dichtung – in 5,10 ab und inszeniert sich als Held, der allerdings den Angriffen der bissig-kritischen Neider nicht mehr gewachsen ist. In dem Gedicht erreicht die phaëdrische Selbstinszenierung insofern einen paradoxen Höhepunkt, als gerade in der Feststellung des eigenen Alters, in dem Moment der Retrospektive auf das eigene Werk, wenn der Zenit der dichterischen Leistungsfähigkeit überschritten scheint, das Moment der Gattungsbegründung und der Status als Archeget eigenen Rechts ihre größte Ausprägung erreichen. Man mag sogar einen pragmatischen Gehalt in dem dunkel formulierten Epimythion vermuten, das dann nicht nur einen Hinweis auf die Tatsache lieferte, dass es im Gedicht um den Dichter selbst geht, sondern zum Dichten von Fabeln anregen wollte und so als Appell zur Weiterführung der Fabelgattung in Rom zu lesen wäre.

Der Hund als Trickster

Dass Phaëdrus hierfür gerade die Figur des Hundes nutzt, ist kein Zufall, denn nicht nur passen seine körperlichen Merkmale (insbesondere sein Biss) in die jambische Tradition, in der sich Phaëdrus verortet, sondern auch dem Hund werden in fast allen Kulturen Eigenschaften zugeschrieben, die ihn als Trickster erkennbar werden lassen.⁴⁷⁸ Dabei ist er eine Figur, deren Liminalität sich in seiner Eigenschaft als existenzieller Grenzgänger zwischen Leben und Tod zeigt. Wie die Hundsköpfigkeit des ägyptischen Totengottes Anubis andeutet, wird er vielfach als ψυχοπομπός angesehen,⁴⁷⁹ der die Seelen der Toten ins Jenseits führt, ähnlich dem Gott Hermes.⁴⁸⁰ Seine Verbindung zur Unterwelt ist eine doppelte, denn zum einen bewacht der Kerberos, der dreiköpfige Hund der griechisch-römischen Mythologie, das Tor zur Unterwelt,⁴⁸¹ zum anderen ist die Waffe, die der Unterweltgott Hades im Kampf gegen die Titanen ver-

⁴⁷⁷ Verlockend ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Fabel 4,8 unmittelbar die explizite Auseinandersetzung mit dem Kritiker in 4,7 (vgl. dazu Kapitel 5.3) vorausgeht. Wenn dies der ursprünglichen Reihenfolge der Gedichte entspricht, so ist dadurch besonderes Gewicht auf diese poetologische Lesart gelegt. Allerdings lassen sich keine gesicherten Aussagen über die Reihenfolge der Fabeln machen, wie GÄRTNER (2011a) 222 betont.

⁴⁷⁸ Zum Hund als Trickster siehe HANNAH (2006) 71–77.

⁴⁷⁹ Siehe HANNAH (2006) 75.

⁴⁸⁰ Siehe HANNAH (2006) 75. Zu Hermes/Merkur siehe unten S. 217 f.

⁴⁸¹ Siehe HANNAH (2006) 81. Zuerst noch namenlos erwähnt in Hom. *Il.* 8,366–368, ausführlicher dann Hes. *theog.* 306–314, der ihn allerdings (ebenfalls *theog.* 769–771) mit 50 Köpfen beschreibt.

wendet, eine Hundekappe, die den Träger unsichtbar macht.⁴⁸² Die Vorstellung vom Hund als Wächter des Totenreiches ist verbunden mit der jenseitigen Erfahrung, dass Hunde Aas und auch Leichen verzehren und so bisweilen Anteil am Prozess des Übergangs vom Leben in den Tod zu haben scheinen.⁴⁸³

Doch es ist nicht allein die Assoziation des Hundes als Grenzgänger zwischen Leben und Tod, die ihn als auktoriale Figur in diesem Gedicht so passend erscheinen lässt, wo Phaedrus sich selbst in dieser ambivalenten Situation zwischen nahendem Tod und Einswerdung mit dem Vorbild darstellt, sondern es ist vorrangig die Ambivalenz des Tieres, die sich darin ausdrückt:⁴⁸⁴ Wie sich die Extreme von Leben und Tod in der Figur des Hundes begegnen, der im Moment finaler Schwäche die einstige Stärke ins Gedächtnis ruft und damit die Grenze zwischen diesen beiden Polen verwischt, fallen für Phaedrus Stärke und Schwäche in der Fabel 5,10 zusammen.

5.10 Zwischenfazit

Die Figuren, deren Funktion im interfiguralen Gefüge der *fabulae Aesopiae* in den oben untersuchten Fabeln dargestellt wurde, teilen sich das zentrale Merkmal der Ambivalenz, das sie außerdem mit Aesop verbindet. Zwar erfüllen sie nicht die Doppelrolle Aesops als Archeget und Fabelfigur, die ihn auf verschiedenen Ebenen zu so einem wichtigen Referenzpunkt für die phaedrianische Selbstinszenierung macht, doch sie fungieren auf ähnliche Weise als Verkörperungen sowohl poetischer Grundeigenschaften der Fabel als auch des auktorialen Ichs, das sich mit seiner Dichtung identifiziert. Wenn der Esel zwischen Lasttier und göttlichem Instrument (4,1) oder zwischen einem Laien und einem inspirierten Künstler changiert (*app.* 14), wird er damit nicht nur zum Spiegel der Fabelgattung, die ihren niederen Status mit höchsten Ansprüchen verknüpft, sondern auch zur interfiguralen Entsprechung des auktorialen Ichs, das zwischen den Polen des quasi göttlichen Dichters und des erfolglosen, von Kritikern verfolgten Fabelautors rochiert und schließlich beides in einem paradoxen Moment verbindet.

Über liminale Figuren wie den Esel wird die Fabelgattung poetologisch in ihrer Ambivalenz konturiert – im Ausschreiten ihrer Grenzen wird sie zugleich von hier-

⁴⁸² Siehe HANNAH (2006) 75. Die Kappe wird erwähnt in Hom. *Il.* 5,844 f.; Apollod. *bibl.* 1,6,2; Hyg. *astr.* 2,12. Auch Perseus hat die Kappe getragen, hat sie aber womöglich von den Graien erhalten. Dazu KERÉNYI (1958) 61 f.

⁴⁸³ Siehe z. B. Hom. *Il.* 22,330–335 und Belege in der attischen Tragödie (Aischyl. *Ag.* 1472 f.; Soph. *Ai.* 829; *Ant.* 26–28; Eur. *Phoen.* 1650; *Heracl.* 1050 f.). Siehe dazu und zur Nicht-Bestattung als Rache DESCHARMES (2013) 178–181.

⁴⁸⁴ Darin berühren sich der Kojote, der Tricksterhund Nordamerikas (dazu LÉVI-STRAUSS [1955] 440–442 und CARROLL [1981], der LÉVI-STRAUSS in einigen Punkten zu widerlegen sucht), und der Hund als Identifikationsfigur der Jambiker, auf die oben bereits eingegangen wurde. In beiden Fällen ist das Tier eine ambivalente Figur, die zwischen gegensätzlichen Eigenschaften und Seinszuständen, wie z. B. Stärke und Schwäche oder Leben und Tod, oszilliert.

archisch hoher Dichtung wie der Lyrik abgegrenzt und im Vorführen ihrer Gattungseigenschaften gestärkt. Wiederkehrend ist dabei das Thema der Funktion der Fabel, deren doppelter Anspruch von Unterhaltung und Belehrung in dem programmatischen Nebeneinander von Fiktionalität und Wahrheitsvermittlung seine Entsprechung findet. Des Mittels der Dualität als Ausdruck von Ambivalenz bedient sich Phaedrus auch dezidiert auf der Figurenebene, wenn er insbesondere den scheinbaren Gegensatz von Fiktionalität und Nutzen mit Figurenpaaren wie Prometheus und Dolus oder *scurra* und *rusticus* in Szene setzt. Wie die beiden programmatischen Pole der Fabel auch, bilden die Figuren trotz ihrer Gegensätzlichkeit eine Einheit und plausibilisieren so die Verbindung zweier Gattungskonstituenten.

Die Dualität der untersuchten Figuren ist dabei stets auch als Ausdruck der ambivalenten Natur des auktorialen Ichs zu sehen, dessen interfigurale Entsprechung sie sind. So präzisieren und kommentieren die untersuchten Fabeln insbesondere über die Darstellung der Figuren die selbstinszenatorischen Momente der programmatischen Passagen der *fabulae Aesopiae*: Aus einem so kryptischen wie beiläufigen Sinonzitat wird durch die komplexen Zusammenhänge der Fabel von Prometheus und Dolus (*app.* 5) eine gewichtige Selbstaussage, die Phaedrus selbst zwischen Lüge und Wahrheit, Unterhaltung und Belehrung, zeigt. Auf der Ebene der Figuren werden schließlich auch scheinbar autobiographische Aussagen wie die Hinweise auf den ausbleibenden Dichtungserfolg und die Kritik der Neider in das Dichtungsprogramm eingebunden, das den Fabeldichter wie den Bauern und den Unterhaltungskünstler der Fabel 5,5 als ambivalente Figur zwischen sozialem Prestige und Ablehnung darstellt.

Dass im Folgenden die Einflüsse der horazischen Dichtung auf die *fabulae Aesopiae* in einem gesonderten Kapitel untersucht werden, hat folgende Ursachen: Eine intrinsische Ursache liegt darin, dass sich im Besonderen horazische Intertexte vielfach als interpretative Schlüsseltexte für die im ersten Teil dieser Darstellung untersuchten Fabeln herausgestellt haben. So lassen sich die Formen der Selbstinszenierung, die den oben untersuchten Fabeln 3,3, 3,14, 4,1 und 5,10 ihren programmatischen Charakter verleihen,⁴⁸⁵ nur schwerlich ohne die Folie eines horazischen Prätextes bzw. ohne einen gezielten Blick auf typisch horazische Formen der Selbstdarstellung fassen. Die Fülle und das interpretatorische Gewicht der horazischen Prätexte rechtfertigen den strukturellen Fokus, der Horaz hier beigemessen wird. Zudem sollen die punktuellen Horazbezüge als Indikatoren einer Horazrezeption durch Phaedrus fungieren, die über einzelne Schlaglichter hinausgeht und Horaz als Vorbild auch grundlegender phaedianischer Strategien der Selbstinszenierung denkbar werden lässt. Bemerkenswert ist schließlich, dass Dichte und Gewichtung der Horazbezüge

485 Siehe dazu die Kapitel 4.4, 4.3, 5.5 und 5.9. Der horazische Einfluss auf *app.* 5 (Kapitel 5.8) ist ein mittelbarer, der über die intratextuelle Verknüpfung von *app.* 5 und *epil.* 2 zustande kommt, die beide das Thema eines statuarischen Monuments der eigenen Dichtung mit Horazens *carm.* 3,30 gemein haben.

besonders in den untersuchten Fabeln überaus hoch sind – also in Gedichten, deren Gemeinsamkeit gerade ihre zentrale Rolle im phaedrianischen Dichtungsprogramm ist.

Ein zweiter Grund für diese dezidierte Zusammenschau von Phaedrus und Horaz ist, dass in der Forschung ein horazischer Einfluss auf Phaedrus als gesetzt gelten darf, doch bei der Untersuchung dieser Bezüge zumeist ein deskriptiver Zugang gewählt wird, bei dem einige Parallelen genannt, aber nicht erläutert werden. Die Ursache für die Gemeinsamkeiten wird vielerorts v. a. in der verbindenden Tradition der jambischen Dichtung im Besonderen gesehen.⁴⁸⁶ Gerade die interpretatorische Funktion und die unterschiedlichen Ebenen der Horazbezüge in den Phaedrusfabeln haben jedoch gezeigt, dass nicht nur eine gemeinsame Dichtungstradition im Allgemeinen, sondern ein unmittelbares Verhältnis von phaedrianischer und horazischer Dichtung im Besonderen anzunehmen ist.

486 DUFF (1936) 108–114 setzt Horaz und Phaedrus vornehmlich in ein generisches Verhältnis zueinander, indem er die Verwendung der Fabel in der satirischen Dichtung (auch der horazischen Vorgänger Ennius und Lucilius) plausibilisiert. TERZAGHI (1934) 65–71 sieht Phaedrus zwar nicht als horazischen Imitator an, erläutert aber thematische (v. a. die *avaritia*) und stoffliche Parallelen. GALLI (1983) 195–199 macht wichtige Beobachtungen zum Verhältnis beider, die von Ähnlichkeiten des Dichtungsprogramms bis zu lexikalischen Bezügen reichen, und stärkt so die Möglichkeit des horazischen Werkes als Prätext der *fabulae Aesopiae*. Die Rolle der Fabel in der Satire untersuchen DELLA CORTE (1986) 87–93 und COZZOLI (1995) 187–204. HOLZBERG (1993) 45f. geht auf Parallelen ein und bemerkt, dass Horaz der augusteische Dichter ist, an dem sich Phaedrus am stärksten orientiert. Es folgen 52f. einige Beobachtungen zu den jeweiligen Versionen von ‚Stadtmaus und Landmaus‘ und ‚Frosch und Rind‘. MAÑAS NÚÑEZ (1996) 322 führt knapp die Fabeln in Horazens *Satiren* und *Episteln* auf, deren Parallele zu der Fabelgattung er in ihrem „didaktisch-moralischen Charakter“ sieht. CHAMPLIN (2005) 109f. geht knapp auf die Verbindung der phaedrianischen Fabel zur Satire ein und liefert 117–120 eine Vielzahl von (z. T. mutmaßlichen) Parallelen zwischen Phaedrus und Horaz, die er knapp erklärt. RENDA (2012a) 17–20 stellt Einflüsse der Satire auf die Fabel sowie auf Fabeln in satirischer und jambischer Tradition dar. 35–48 geht sie dezidiert, aber knapp auf Parallelen zwischen Phaedrus und Horaz ein und stellt schließlich einen „orizzonte culturale comune“ (48) fest.

6 Phaedrus und Horaz

Für das Verhältnis von Phaedrus und Horaz ist bezeichnend, dass es sich in einem überaus vielfältigen Spektrum von Bezügen zeigt: Bereits in den im ersten Teil der Arbeit untersuchten Fabeln hat sich Horazisches auf der Ebene der Motivik und des Stoffes im Großen sowie auf der lexikalischen Ebene im Kleinen gefunden. Insbesondere diese Vielfalt der Bezüge deutet auf die Sonderstellung hin, die Horaz noch vor anderen Augusteern mit Blick auf die *fabulae Aesopiae* einnimmt.

Angesichts dieses Befundes sollen im Folgenden die horazischen Einflüsse auf das phaedianische Werk auch auf den komplexeren Ebenen der Poetik, Werkkonzeption und der Selbstinszenierung untersucht werden. Das Ziel dieser Untersuchung ist, über eine deskriptive Ebene hinaus, die Schlüsselstellung, die dem horazischen Werk bei Phaedrus mutmaßlich zukommt, zu erläutern im Hinblick auf die oben genannten Ebenen, die in der Forschung bisher kaum berücksichtigt worden sind. Analog zu den punktuellen Beobachtungen im ersten Teil dieser Untersuchung sollen dabei Mechanismen der phaedianischen Selbstinszenierung durch einen Blick auf den horazischen Prätext klarer konturiert und methodisch im Rückgriff auf die Horazforschung plausibilisiert werden. Der Schwerpunkt des Erkenntnisinteresses liegt dabei stets auf den Mechanismen des phaedianischen Dichtungsprogramms – die Funktion der untersuchten Horazpassagen wird vornehmlich in ihrer Wirkung auf die phaedianische Dichtung beurteilt.

Obwohl Phaedrus und Horaz also unter der Prämisse eines genetischen Zusammenhangs untersucht werden, soll zunächst etwas zu ihrer gemeinsamen Dichtungstradition gesagt werden, bevor auf dieser Grundlage Einflüsse auf weiteren Ebenen erläutert werden. Damit wird dem Umstand Rechnung getragen, dass nicht unberücksichtigt bleiben darf, dass Phaedrus seine Dichtung gerade in dezidiert programmatischen Passagen u. a. in jambischer Tradition verortet, während er sich zu keinem Zeitpunkt spezifisch auf Horaz beruft. Die Grundfrage, ob Eigenschaften der phaedianischen Dichtung im Einzelfall als Reflexe einer bestimmten Gattungszugehörigkeit (z. B. zu jambischer Dichtung) zuzuschreiben oder als direkte Konsequenzen der Horazrezeption zu beurteilen sind, wird sich freilich nicht abschließend beantworten lassen. Immerhin sei die These vorausgeschickt, dass Horaz als Bezugspunkt sowohl einer jambischen Tradition als auch augusteischer Dichtung in kallimachischer Nachfolge eine größere Rolle zukommt, als man in der Forschung bisher angenommen hat.⁴⁸⁷

487 Dass Horazens Bedeutung für die *fabulae Aesopiae* bislang weniger groß angesetzt worden ist (es sei verwiesen auf obige bibliographische Anmerkung 486), hängt womöglich damit zusammen, dass einige der hier untersuchten Fabeln in der jüngeren Phaedrusforschung wenig Beachtung erfahren haben. Dies gilt insbesondere für die Fabeln 4,1 und 5,10, für die sich der Blick auf horazische Intertexte als besonders gewinnbringend erwiesen hat.

Eine weitere These, die mit der eben genannten zusammenhängt, ist ferner, dass sich eine gemeinsame jambische bzw. satirische Tradition nur bedingt als Erklärung für viele Parallelen zwischen Phaedrus und Horaz eignet, da auch Horazens *Oden* und *Briefe* die *fabulae Aesopiae* beeinflusst zu haben scheinen. Wie der Einfluss des lyrischen Werkes und der Briefe – neben dem jambischen, satirischen Werk – auf Phaedrus zu beurteilen ist, wird im Folgenden, insbesondere bei der Untersuchung der werkkonzeptionellen Ebene und bei der Zusammenschau einiger autobiographischer Passagen zu zeigen sein.

Phaedrus und Horaz stehen allerdings nicht nur in jambischer Tradition, sondern Horaz ist insofern Phaedrus' unmittelbarer Vorgänger, als er mit der Geschichte von der Stadt- und der Landmaus eine der prominentesten Fabeln der Antike in seinen *Satiren* erzählt.⁴⁸⁸ Eine Version von Phaedrus, die es möglicherweise gegeben hat, ist zwar nicht erhalten, aber die horazische Fabel ist dennoch ein wichtiger Prätext für Phaedrus und wird daher ebenso wie die Fabel von Frosch und Rind, die sich sowohl bei Horaz als auch bei Phaedrus findet, im folgenden Kapitel untersucht.⁴⁸⁹

Grundsätzlich ist vorzuschicken, dass die Parallelen zwischen Phaedrus und Horaz in Thematik und Motivik über die hier vorgestellten Passagen freilich noch hinausgehen, wie die umfangreiche Parallelstellenliste bei CHAMPLIN (2005) 117–120 dokumentiert. Dem Anspruch, die beobachteten Parallelen interpretativ mit Blick auf Phaedrus fruchtbar zu machen, hätte allerdings kaum entsprochen werden können, wenn sämtlichen möglichen Bezügen nachgegangen worden wäre. Es ist schließlich eben dem Erkenntnisinteresse mit Schwerpunkt auf Phaedrus' Werk geschuldet, dass dezidiert Parallelen untersucht werden, die in diesem Sinne einen interpretatorischen Mehrwert aufweisen.

Die Untersuchung folgt dabei einer Ordnung sowohl von generischen Parallelen (angefangen bei gemeinsamen Dichtungstraditionen) hin zu genetischen Parallelen (wie der Fabel von Frosch und Rind) als auch von außen (bei der Betrachtung werkkonzeptioneller Ähnlichkeiten und makrostruktureller Phänomene) nach innen (in textnahen Vergleichsansätzen). Zudem sind die folgenden Themen nach zunehmender Relevanz des horazischen Einflusses auf Phaedrus' selbstinszenatorische Mechanismen geordnet, der von den grundlegenden Parallelen bestimmter autobiographischer Passagen bis zur Eigenschaft der Dualität reicht, die bei Horaz und Phaedrus ein spezifisches Mittel der Selbstinszenierung ist. Die erwähnte Fabel von Frosch und Rind metaisiert das hier untersuchte Verhältnis von Phaedrus und Horaz und nimmt daher eine Sonderstellung am Schluss des Kapitels ein.

⁴⁸⁸ Darauf bezieht sich wohl Avian, wenn er Horaz als Fabelautor erwähnt. Siehe unten Anm. 734.

⁴⁸⁹ Zu *Satire* 2,6 siehe Kapitel 6.7, zur Fabel von Frosch und Rind siehe Kapitel 6.9.

6.1 Das Dichtungsprogramm – jambische Tradition und kallimacheische Einflüsse

Bereits im Prolog seines ersten Fabelbuches proklamiert Phaedrus das Nebeneinander von Unterhaltung und Belehrung als poetischen Grundsatz seiner Dichtung und rückt sein Dichtungsprogramm damit schon vor der ersten Fabel in die Nähe des Augusteers.⁴⁹⁰ Die Elemente des *dulce* und des *utile*, die in diesem ersten Prolog der *fabulae Aesopiae* stark gemacht werden,⁴⁹¹ sind zugleich ein Indiz für die vielen generischen Gemeinsamkeiten zwischen Phaedrus und Horaz und ebenso ein Hinweis auf die Schwierigkeit, genetische Zusammenhänge zwischen den Autoren zweifelsfrei auszumachen. Das Problem lässt sich in der Frage fassen: „Wenn Phaedrus und Horaz in derselben literarischen Tradition verwurzelt sind, wie können wir dann entscheiden, welche Elemente in Phaedrus' Werk genuin horazisch sind?“

Vor dem Hintergrund dieser Frage ist zunächst zu klären, welche Tradition diesen Konnex zwischen den Autoren bildet. Die Antwort darauf liegt ebenfalls im Prolog des ersten Buches der *fabulae Aesopiae*, wo Phaedrus seine Leistung als *versibus senariis polire* bezeichnet. Mit der Junktur *versus senarii* verortet er sein Werk in der jambischen Tradition. Die Nähe zwischen der jambischen Dichtung, die auf Archilochos zurückgeht, und der Fabelgattung zeigt sich in der Tatsache, dass schon früh, nämlich bei Archilochos selbst, Fabeln als *exempla* verwendet werden. Möglicherweise haben die Phänomene sogar einen gemeinsamen Ursprung in kultischen Festen.⁴⁹² Der in den *fabulae Aesopiae* verwendete Senar bildet wiederum die typische Form jambischer Dichtung in Rom, vornehmlich der Dialogpartien in der Komödie. Daran wird ein Grundcharakteristikum dieses Versmaßes sichtbar, über das Cicero die prominente Aussage *senarios vero et Hipponacteos effugere vix possumus; magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio*⁴⁹³ („wir können in der Tat den Senar und den Hipponakteus kaum vermeiden; ein Großteil unserer Rede besteht nämlich aus Jamben“) getroffen hat: Der Jambus zeichnet sich durch seine Nähe zur gesprochenen Sprache und damit zur Prosa aus.⁴⁹⁴

Auch Horaz verknüpft die (hexametrische) Dichtung der *Satiren* explizit mit der jambischen Tradition, wenn er sie in *Satire* 2,6 als *Musa pedestris* bezeichnet:

*ergo ubi me in montes et in arcem ex urbe removi,
quid prius inlustrem saturis musaque pedestri?*⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Siehe dazu Kapitel 3.1.

⁴⁹¹ Siehe 1 *prol.* 3f.

⁴⁹² Siehe CAVARZERE (2001) 212. Näheres zu den Ursprüngen im Kult siehe ADRADOS (1999) 253–255. Außerdem GRAF (2005) 202–205.

⁴⁹³ Cic. *orat.* 189. Siehe dazu CAVARZERE (2001) 209.

⁴⁹⁴ Zu dem Oxymoron, das sich dadurch im Hinblick auf die Versifizierung in Senaren ergibt, siehe CAVARZERE (2001) 210.

⁴⁹⁵ Hor. *sat.* 2,6,16f.

Also sobald ins Gebirg und die Burg aus der Stadt ich gezogen,
was soll zuerst in Satiren und niederer Muse ich feiern?⁴⁹⁶

Die Bezeichnung *Musa pedestris* ist als Kategorisierung der eigenen Dichtung zu verstehen, denn es greift die kallimacheische Junktur Μουσέων πεζὸς νομός, „der Musen Fußgängerweide“⁴⁹⁷, auf, mit der Kallimachos auf seine *Jamben* verweist.⁴⁹⁸ Horaz will seine Dichtung hier also in der Nachfolge jambischer Dichtung hellenistisch-kallimacheischer Prägung gesehen wissen. Horazens *Satiren* sind allerdings nicht in Jamben, sondern in Hexametern verfasst, so dass die Verortung im Jambus einer anderen Verbindung als einer rein formalen geschuldet sein muss. Vielmehr zielt die Junktur auf ein Register der Dichtung ab, die in die Nähe des Prosaischen, der Rede mehr als des Gesanges, also einer gattungshierarchisch niedriger angesiedelten Literaturform gerückt wird.⁴⁹⁹ Ebendiese Qualität zeigt sich in der Bezeichnung von Horazens *Satiren* als *sermones*⁵⁰⁰, die auf die stilistischen Ähnlichkeiten zur gesprochenen Sprache verweist und den damit verbundenen Status betont.

Beide, Phaedrus und Horaz, markieren also die niedrige Stilhöhe ihrer Dichtung durch die Verortung in jambischer Tradition. Schon das Vermaß des Senars weist auf generische Parallelen zur horazischen Dichtung hin, die weniger auf formaler als auf gattungshierarchischer Ebene liegen. Zugleich bereitet die Benennung der metrischen Form auf die Funktion der Fabeldichtung vor, die Phaedrus mit *risum movere*⁵⁰¹ und *prudētis vitam consilio monere*⁵⁰² beschreibt. Jenes einleitend erwähnte Nebeneinander von Unterhaltung und Belehrung vereint die Aspekte des Ernstes und Spielerischen zum Spoudaiogeloion (τὸ σπουδαιογέλοιοιον)⁵⁰³, dem Horaz in *Satire* 1,1 programmatisches Gewicht verleiht mit den Versen *ridētem dicere verum / quid vetat*.⁵⁰⁴ In diesem Moment unterhaltsamer Kritik, das in der Kombination beider Elemente

496 Übersetzung von KYTZLER (2006).

497 Call. *Aet.* 4, epil. (ASPER). Übersetzung ASPER (2004) 179.

498 Zum werkkonzeptionellen Impetus der Junktur siehe unten Anm. 547 und eingehend ASPER (1997) 58–62, zur schwierigen Frage der Edition der *Aiten* insbes. Anm. 152.

499 Der Begriff ist nicht gleichbedeutend mit Prosa – es geht vielmehr um die Unterscheidung zwischen gesungener und gesprochener Dichtung und der jeweils entsprechenden Stilhöhe. Siehe CAMERON (1995) 144. Vgl. auch GOWERS (2005) 53 f.

500 Horaz formuliert *sermones / repentis per humum* (*epist.* 2,1,250 f.). Damit meint er seine *Satiren* und *Briefe* und drückt zugleich deren niedrigen literarischen Status aus. Vgl. COZZOLI (1989) 313 f.

501 Phaedr. 1 *prol.* 3.

502 Phaedr. 1 *prol.* 4.

503 In der griechischen Literatur geht das direkte Nebeneinander der Begriffe auf Aristophanes zurück, der in den *Fröschen* 389 f. beide Aspekte seiner Dramen stark macht, wird aber bereits angedeutet bei Plat. *Phaidr.* 234d und *symp.* 197e und von Aristoteles in *eth. Nic.* 10,6,1176b30–35 behandelt (vgl. dazu oben Anm. 149). Der Begriff wird genannt in Strab. *geogr.* 16,2,29 und Diog. Laert. 9,17. Siehe GIANGRANDE (1972) 15 f.

504 Hor. *sat.* 1,1,24 f.

liegt, zeigt sich die Fabel in der Nähe jambisch-satirischer Dichtung.⁵⁰⁵ Mit Blick auf Horaz liegt der Fall jedoch etwas komplizierter. So lässt sich einerseits das Betonen des Spoudaiogeloion an dieser prominenten Stelle am programmatischen Werkanfang als enge Anlehnung an Horazens *Satiren* beurteilen, wo Horaz diesen dualen Anspruch ebenfalls im Eingangsgedicht formuliert. Andererseits mahnt das gleichberechtigte Nebeneinander von *risum movere* und *consilio monere*, das in der Formulierung *duplex dos* (1 prol. 3) und dem starken Gleichklang von *mouet* (3) und *monet* (4) deutlich wird, mehr an die grundlegende Maxime der Dichtung in der *Ars Poetica* 333 f., wo Horaz feststellt: *aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*. Dort stehen beide Elemente im Gleichgewicht wie im phaedrianischen Prolog. Hierin kulminiert bereits die schwierige Frage nach den genauen Einflüssen der *fabulae Aesopiae*: Die Stellung und der programmatische Impetus beider Elemente erinnert, wie vielfach beobachtet worden ist, an Horazens *Satiren*, während die Form der Elemente auf das dichtungstheoretische Spätwerk verweist.⁵⁰⁶ Zugleich könnte sich in der programmatischen Aussage eine auch funktionale Verortung in der jambischen Tradition verbergen, auf die Phaedrus ja bereits mit dem Metrum im Vers zuvor (1 prol. 2) anspielt.

M. E. ist die Uneindeutigkeit des Verweises bereits als Indiz für die Richtigkeit der oben formulierten These zu sehen, dass Phaedrus das horazische Werk nicht mit einem Schwerpunkt auf jambischer und satirischer Dichtung, sondern auch mit Blick auf grundlegende Eigenschaften wie die Funktion der Dichtung und das damit einhergehende Dichtungsideal rezipiert hat.

Dennoch bleibt festzustellen, dass die genannte Doppelfunktion der Kritik und moralischen Belehrung darüber hinaus an einen weiteren Konnex zwischen Fabel und Satire mahnt. Beide Gattungen sind eng verknüpft mit dem Gedankengut kynisch-stoischer Moralphilosophie.⁵⁰⁷ Aus dieser philosophischen Kontaktstelle ergeben sich ferner einige gemeinsame Themen, wie z. B. das der Habsucht, *avaritia* oder φιλοπλουτία, die vielfach im Zentrum der Kritik bei Horaz steht, so gleich in *Satire* 1,1. Auch Phaedrus kritisiert blinden Materialismus in der Fabel 1,27, die explizit den Geizigen (*avaris*) gewidmet ist, und lässt in 4,21 den Fuchs in dem Drachen, der einen unterirdischen Schatz hütet,⁵⁰⁸ den prototypischen Geizigen erkennen. Ein weiteres typi-

505 Bei den Griechen sind frühe Beispiele dafür Archilochos' *Epoden* fr. 172–181 (WEST) und Semonides' *Jamben* fr. 8 u. 9 (WEST). Auch in die Satire der Römer findet die Fabel früh Einzug, nämlich in den ennianischen *Satiren* fr. 21–58 (VAHLEN). Für eine Aufstellung von Fabeln in der griechischen und römischen Literatur siehe HOLZBERG (1993) 14 f. und 36 f. Vgl. dazu außerdem FISKE (1920) 167 f.

506 Vgl. GÄRTNER (2015) 63, die außerdem der Erstnennung der Unterhaltungsfunktion (mit *risum movere*, 1 prol. 3) Bedeutung beimisst, denn dies drücke die wichtige Rolle des *iocus* als „poetologisches Programm“ bei Phaedrus aus.

507 Auch in formaler Hinsicht sind Fabel, Satire und die kynische Tradition verbunden durch den Hinkjambus, der mit Phoenix von Kolophon und Kerkidas von Megalopolis von Dichtern verwendet wurde, die stark vom Kynismus geprägt waren. Siehe ADRADOS (1999) 544 f.

508 Der Topos, dass Geizige ihr Hab und Gut vergraben, steht auch bei Horaz für die Sinnlosigkeit blinder Habsucht. Siehe Hor. *carm.* 2,2,1f. und die oben bereits erwähnte *Satire* 1,1,41 f., wo der Geizige

sches Ziel kynisch-stoischer Kritik, das ebenfalls in Horazens *Satire* 1,1 behandelt wird, ist die Unzufriedenheit mit dem eigenen Los bzw. die Unfähigkeit, das eigene Schicksal zu ertragen. Auch Phaedrus und Horaz weisen vielerorts auf die Notwendigkeit hin, das eigene Schicksal anzunehmen und nicht mehr zu erstreben, als einem dieses zugebracht hat.⁵⁰⁹ Darüber hinaus fällt auf, dass beide Dichter betonen, dass ihre Kritik nicht auf einzelne Personen abzielt. Phaedrus spricht sich konkret dagegen aus in 3 *prol.* 49 (*neque enim notare singulos mens est mihi*) und auch Horaz distanziert sich in *Satire* 1,4,3–5 von persönlicher Kritik, wie sie sein Vorgänger Lucilius – inspiriert durch die Komödie – praktiziert hat (*siquis erat dignus describi [...] / [...] / [...] multa cum libertate notabant*).⁵¹⁰

Neben dieser ähnlichen Zielsetzung der Kritik teilen sich Phaedrus und Horaz Formideale und sind insbesondere durch ihre kallimacheischen Einflüsse verbunden.

Das Ideal der Kürze und weiteres Kallimacheisches

Ein Formideal, das bei Phaedrus und Horaz gleichermaßen zentral ist, ist zudem die Kürze, die *brevitas*.⁵¹¹ Horaz betont ihre Wichtigkeit explizit in *Satire* 1,10,9 (*est brevitate opus*) und macht auf ihre Notwendigkeit aufmerksam in der *Ars Poetica* 335 (*quidquid praecipies, esto brevis*).⁵¹² Auch bei Phaedrus ist dieses Element omnipräsent als formales wie stilistisches Ideal,⁵¹³ das auf allen Ebenen umgesetzt wird: Er bemüht sich nicht nur um Kürze im Hinblick auf die Gedichtlänge, für deren Nichteinhaltung er sich am Ende der mit 60 Versen längsten Fabel 3,10 rechtfertigt,⁵¹⁴ sondern setzt sie auch stilistisch in der Syntax und Lexik des *sermo urbanus* um.⁵¹⁵

Die Kürze ist zwar ebenfalls ein Formideal der Stoiker, hat hier jedoch vermutlich hellenistische Ursprünge, denn sowohl Horaz als auch Phaedrus verweisen in ihrem Werk häufig auf kallimacheische Dichtungsideale. Für Horaz konnte dies schon WEHRLI (1944) 69–71 zeigen, der sich auf die umfangreiche Arbeit von PASQUALIS (1920) beruft und in weiten Teilen mit ihm übereinstimmt. Nicht nur in der Kürze, die

ebenfalls sein Geld in der Erde vergräbt. Auf den Zusammenhang von Fabel und kynischer Philosophie weist bereits THIELE (1906) 566 hin.

509 Sehr ähnlich sind sich mit Blick auf dieses Thema Phaedr. 1,3 und Hor. *epist.* 1,3,19f. Beide verwenden das Bild des Vogels, der sich mit fremden Federn schmückt, um seinesgleichen zu entkommen, doch stattdessen auch die Akzeptanz derer verliert, die er überflügeln wollte.

510 Vgl. dazu HOLZBERG (1993) 45f.

511 Vgl. dazu GALLI (1983) 195f.

512 Zudem ist der Vorwurf der Massenproduktion der Hauptkritikpunkt an seinem Vorbild Lucilius, mit dem sich Horaz in *Satire* 1,4 auseinandersetzt. Siehe dazu Kapitel 4.4.

513 Siehe Phaedr. 1,10,3; 2 *prol.* 12f.; 3 *prol.* 33f.; 3,7,1; 3,10,2 und 59f.; 3,19,18–20 (zum programmatischen Charakter von *brevis* in diesem Gedicht siehe Kapitel 4.5); 3 *epil.* 8f.; 4,5,1f.; 4 *epil.* 7–9; *app.* 12,5.

514 Siehe Phaedr. 3,10,59f.: *Haec executus sum propterea pluribus, / brevitate nimia quoniam quosdam offendimus*.

515 Zu Phaedrus' Stil siehe CURRIE (1984) 504–506, der zu Recht darauf hinweist, dass Phaedrus' Kürze ihn bisweilen ‚dunkel‘ und unverständlich erscheinen lasse.

an Kallimachos' Forderung mahnt, man solle die Kunst „mit Sachverstand, (...) nicht mit dem persischen Meilenmaß“ beurteilen,⁵¹⁶ sondern besonders im Anspruch feiner Ausarbeitung der Dichtung steht die horazische Ablehnung der Vielschreiberei einem kallimacheischen Ideal nahe. Dies fordert Horaz explizit in der *Ars Poetica*, wenn er mit den topischen Begriffen *lima* und *labor* die fehlende Bereitschaft römischer Dichter zu feiner Ausarbeitung ihrer Verse beklagt.⁵¹⁷ Mit kallimacheischem Vokabular operiert auch Phaedrus in dichtungstheoretischen Zusammenhängen, wenn er Begriffe wie *lima*⁵¹⁸, *labor (doctus)*⁵¹⁹ und *polire*⁵²⁰ verwendet.⁵²¹

Kallimacheisch scheinen bei Phaedrus und Horaz auch die fortwährende Auseinandersetzung mit Neidern⁵²² und die auch sonst bei den Römern beliebte Metapher des unbetretenen Pfades⁵²³ zu sein, die ein Originalitätsgebot transportiert. Am deutlichsten bedient Horaz diesen Topos in *epist.* 1,19,21 f.: *libera per vacuum posui vestigia princeps, / non alieno meo pressi pede* („Als erster habe ich auf unberührtem Grund freie Spuren gesetzt, habe nie mit meinem Fuße fremde berührt“)⁵²⁴. Auch Phaedrus spielt auf das Motiv an, dreht das Originalitätsgebot aber um, wenn er im dritten Prolog sagt: *Ego porro illius semita feci viam, / et cogitavi plura quam reliquerat* („Ich habe ferner aus dessen [scil. Aesops] Pfad eine Straße gemacht / und habe mehr erdacht als er zurückgelassen“). Der Anspruch völliger Neuheit der Dichtung wird zum Anspruch einer (hier zuvorderst stofflichen)⁵²⁵ Überflügelung des Vorgängers und das Prinzip der *aemulatio* überschreibt damit die Forderung nach Originalität – Phaedrus kann in der Fabelgattung nun mal nicht mehr der erste sein, wie er selbst im Epilog des zweiten Buches bemerkt.⁵²⁶ GÄRTNER (2015) 46 sieht darin eine „Verulkung der ständig gleichen Behauptung der Einmaligkeit“, was ein attraktiver Ansatz ist. Schließlich ist das kallimacheische Originalitätsgebot zu Phaedrus' Zeiten schon ein gängiger Topos und die Umkehrung des Bildes wiederum eine Neuheit in sich. Phaedrus bedient auf paradoxe Weise also das Originalitätsgebot, indem er es verweigert.

Als Konstante auch auf der Makroebene erweist sich wiederum die *brevitas*, wenn Phaedrus im Epilog des dritten Gedichtbuches ankündigt, dass er kein weiteres Buch

516 Call. *Aet.* 1,17 f. (ASPER). Zitierte Übersetzung ist ebenfalls von ASPER (2004).

517 Siehe Hor. *ars* 289–291.

518 Phaedr. 4,8,5. Vgl. dazu oben ab S. 143.

519 Phaedr. 2 *epil.* 8; 15; 3 *prol.* 26; 3 *epil.* 7. Mittelbar beziehen sich auch 4,1,6 und *app.* 5,20 auf Phaedrus' Dichtung. Vgl. dazu Kapitel 5.5 und 5.8.

520 Phaedr. 1 *prol.* 2.

521 Vgl. zu den Begriffen auch GÄRTNER (2015) 43.

522 Siehe dazu bereits oben Anm. 50. Bei Horaz siehe *sat.* 2,1,74–76; *carm.* 2,20,1–5; 4,3,16. Siehe GÄRTNER (2015) 44 f., insbesondere Anm. 183.

523 Siehe Call. *Aet.* 1,25–28. Dazu ASPER (1997) 69–107. Am deutlichsten bei Horaz. Siehe GÄRTNER (2015) 45.

524 Übersetzung KYTZLER (2006).

525 Damit weist Phaedrus sein Verständnis des Bildes bei Kallimachos aus, bei dem es auch in erster Linie um stoffliche Originalität geht. Siehe ASPER (1997) 72.

526 Phaedr. 2 *epil.* 5–7.

verfassen werde, und damit das Gebot der Kürze auf die Ebene der Werkkonzeption überträgt: *Supersunt mihi quae scribam, sed parco sciens, / primum esse videar ne tibi molestior* (3 *epil.* 1f.).⁵²⁷ Diese Stelle liefert einen Hinweis auf grundsätzliche Mechanismen der Werkkonzeption, die auch mit Blick auf Horaz von großer Bedeutung sind, und soll daher näher untersucht werden.

6.2 Ein Auf und Ab – die Werkkonzeption

Es ist auf den ersten Blick fraglich, ob Phaedrus' Ankündigung, mit der Fabeldichtung aufzuhören, überhaupt unter den Begriff der Werkkonzeption zu fassen ist. Intuitiv sind Fragen der Werkkonzeption dem Bereich der Autorintention zuzuordnen. Damit wird der Überlegung Rechnung getragen, dass Entscheidungen, die die Werkstruktur betreffen, auf der Ebene des Autors getroffen werden.⁵²⁸ Im Bewusstsein des konfliktreichen literaturwissenschaftlichen Diskurses um den Autor⁵²⁹ ließe sich die Werkkonzeption jedoch behelfsweise fassen als eine Eigenschaft eines (literarischen) Werkes, die auf eine gedicht- und buchübergreifende Komposition schließen lässt.

Phaedrus' scheinbare Abkehr von der Dichtung als werkkonzeptionelles Motiv

Da auf das dritte Fabelbuch noch zwei weitere Bücher folgen, stellt sich mit Blick auf den vorliegenden Phaedrusepilog nunmehr die Frage, ob die Ankündigung des Werkendes nach Buch drei insofern ernstzunehmen ist, als sie die Entscheidung des Autors zum Zeitpunkt der Fertigstellung widerspiegelt, oder ob der Epilog einem bestimmten werkkonzeptionellen Mechanismus unterliegt – schließlich, ob die Stelle gänzlich unabhängig von Überlegungen zur Autorintention zu beurteilen ist. Klarheit vermag in dieser Frage die Begründung zu schaffen, die Phaedrus für sein Vorhaben liefert, nämlich dass er vermeiden wolle, allzu lästig zu erscheinen. Diese Begründung für die Kürzung eines Werkes erinnert stark an Ovids Eingangsepigramm der *Amores*:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.
Ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
at levior demptis poena duobus erit.*⁵³⁰

⁵²⁷ Vg. dazu auch GÄRTNER (2007b) 436, Anm. 44.

⁵²⁸ Vgl. dazu THOMÉ, H. „Werk“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3 (2003) 832–834, 834.

⁵²⁹ Siehe dazu bereits oben Anm. 4.

⁵³⁰ Ov. *am.* 1, epigr. ips.

Wir Bücher von Naso waren eben noch fünf; jetzt sind unser
 nur noch drei; diese Fassung gefällt dem Autor besser als die frühere.
 Macht es dir immer noch kein Vergnügen, uns zu lesen,
 so wird doch die Strafe verkürzt, wenn es zwei weniger sind.⁵³¹

In diesem Epigramm, das Ovid der zweiten Edition der *Amores* voranstellte,⁵³² erklärt dieser, er habe die ursprünglich fünf Bücher Liebeselegien nun auf den Umfang von drei Gedichtbüchern reduziert.⁵³³ In der geringeren Textmenge sei ein Vorteil zu sehen: Wenn dem Leser seine Dichtung nicht gefalle, werde er mit nur drei Büchern dementsprechend weniger bestraft. Der Gedanke ist derselbe wie bei Phaedrus.⁵³⁴ Das Epigramm von Ovid steht jedoch seinen *Amores* voran. Dort wird also gleich zu Anfang ein Werkkonzept dargelegt, während Phaedrus den Gedanken erst hier, am Ende des dritten Buches,⁵³⁵ anbringt.

Dennoch macht der ovidische Intertext die These, dass es sich bei der Abkehr von der Dichtung mehr um einen Topos als ein authentisches Vorhaben handelt, äußerst plausibel. Dass hier die Referenz auf Ovid im Vordergrund steht und die Authentizität von Phaedrus' Ankündigung zumindest *cum grano salis* zu nehmen ist, wird gestützt durch die Begründung für die Fortführung seines Werkes, die Phaedrus im Prolog des vierten Buches anführt:

*Cum destinassem operis habere terminum
 in hoc ut aliis esset materiae satis,
 consilium tacito corde damnavi meum.
 Nam si quis talis etiam tituli est appetens,
 quo pacto divinabit, quidnam omiserim [...]?*

5

⁵³¹ Übersetzung von ALBRECHT (2010). Die Absätze wurden nachträglich vom Verfasser gesetzt.

⁵³² Vgl. McKEOWN (1989) 1.

⁵³³ Auf das ovidische Eingangsepigramm bezieht sich wohl auch Mart. 8,3,1f. (*quinque satis fuerant, nam sex septemve libelli / est nimium*), wenn er dort bemerkt, dass seine Epigrammbücher die ovidischen fünf Bücher *Amores* überschritten haben. Siehe NEGER (2014) 30. Das Buchende thematisiert Martial auch deutlich in Epigramm 4,89, wo er zudem – ähnlich Ovid und Phaedrus – die Menge seiner Dichtung als Grund für eine Ermüdung des Lesers darstellt. Dieser Aspekt deutet sich bereits in 4,29 an. Siehe MORENO SOLDEVILA (2006) 543. Grundlegend zu Gedichtzyklen als Teil der Buchkomposition Martials sind BARWICK (1932) und (1958). Zum Zyklusbegriff außerdem WILLENBERG (1973) und GREENWOOD (1998). Speziell die Buchanfänge haben MERLI (1993) und SCHERF (2001) untersucht. Siehe HOLZBERG (2004) für die Buchmitten.

⁵³⁴ Vgl. GÄRTNER (2007b) 448 und DAMS (1970) 110–111. HAMM (2000) 281, Anm. 26 sieht außerdem eine Parallele zu Hor. *epist.* 2,1,3–4. Horaz behauptet dort, er würde sich gegen das Gemeinwohl versündigen, wenn er Augustus mit langer Rede aufhielte: *in publica commoda peccem, / si longo sermone morer tua tempora, Caesar*.

⁵³⁵ Der Text ist als Epilog des vierten Buches überliefert, aber „schon von Brotier (ed. 1783) ans Ende des 3. Buches gesetzt worden“ (OBERG [2000] 156). Das Gedicht ist nur am Ende des dritten Buches sinnvoll, da Phaedrus im Prolog des vierten Buches darauf hinweist, dass er erklärt habe, keine weiteren Fabeln zu schreiben, und sich damit auf dieses Gedicht beziehen muss.

Nachdem ich beschlossen hatte, das Werk zu beenden,
damit andern genug Stoff übrig bliebe,
verdammte ich schweigenden Herzens meinen Plan.
Denn wenn irgendwer denselben Erfolg erstrebte,
auf welche Weise sollte er wissen, was ich weggelassen habe [...]?

5

Die augenscheinliche Naivität der Aussage, dass ein potenzieller Nachfolger nicht wissen könne, wie Phaedrus sein Werk habe fortführen wollen, weist hier den ganzen Plan des Werkabbruchs als eine augenzwinkernde Ovidreferenz aus. Auch Ursula GÄRTNER (2007) 449 hat zu dieser Stelle vermutet, „daß Phaedrus mit den drei bzw. fünf Büchern die Ankündigung Ovids in den *Amores* auf den Kopf stellt.“ Es sei daher denkbar, „daß die fünf Bücher von vornherein in dieser Zahl konzipiert waren [...]“. Zwar ist m. E. das Eingangsepigramm der *Amores* hier nicht „auf den Kopf gestellt“, wird aber in der Tat durch das Mittel der Übertreibung, das sich besonders in der scheinbar naiven Begründung der Wiederaufnahme der Dichtung im Prolog des vierten Buches zeigt, entfunktionalisiert und damit nahezu auf eine motivische Referenz reduziert. Wäre diese Stelle der einzige Hinweis auf eine Werkkonzeption auf der Makroebene der *fabulae Aesopiae*, wäre die Interpretation sicher zweifelhaft, doch insbesondere Ovid und Horaz dürfen als Vorbilder für das phaedrianische Werkkonzept gelten, das über den genannten Bezug noch hinausgeht.

Eine solche werkkonzeptionelle Qualität wird sichtbar in der Komposition der einzelnen Fabelbücher, die damit an das hellenistische bzw. augusteische Gedichtbuch erinnert. So bezeichnet Phaedrus seine Bücher vor allem in den Prologen als *libelli*⁵³⁶ und verweist damit nicht nur auf die Ausgefeiltheit seiner Dichtung in kallimacheischer Tradition, sondern auf ebendieses Konzept des komponierten Gedichtbuchs.⁵³⁷

Die *fabulae Aesopiae* als komponierte Gedichtbücher

Zwar ist die werkkonzeptionelle Qualität der *fabulae Aesopiae* angesichts des einigermaßen schlechten Überlieferungszustands schwer zu beurteilen, doch gibt es ausreichend Hinweise dafür, dass es nicht bei der Etikettierung als *libellus* bleibt, sondern dass Phaedrus dieses Ideal auch in den Gedichtbüchern umsetzt. So zeichnen sich kleine Gedichtzyklen ab wie die Aitien um Prometheus (4,15 und 4,16 – möglicherweise *app.* 5), die Episoden um Simonides (4,23 und 4,26), deren zweites Gedicht explizit auf das erste verweist, und der bereits von WEINREICH (1931) 39–42 vermutete

⁵³⁶ Siehe Phaedr. 1 *prol.* 3; 3 *prol.* 1; 4 *prol.* 14; 4,7,3.

⁵³⁷ Siehe GÄRTNER (2007b) 435.

Zusammenhang zwischen 4,1 und dem auktorialen Vorbau von 4,2, der hier eingehender untersucht worden ist.⁵³⁸

Außerdem gibt es viele motivische und lexikalische Verweise zwischen den einzelnen Gedichten, die bisweilen über die Buchgrenzen hinausgehen.⁵³⁹ Ferner ist schon vielfach Phaedrus' zunehmendes dichterisches Selbstbewusstsein beobachtet worden, das sich über die Gesamtheit der fünf Fabelbücher zu entwickeln scheint. Diese Entwicklung ist dabei gekoppelt an die Emanzipation vom Gattungsgründer Aesop, auf die ebenfalls schon vielerorts hingewiesen worden ist.⁵⁴⁰ Eine solche Entwicklung des phaedrianischen Selbstwertes ist zwar ersichtlich, wenn man die Pro- und Epiloge der fünf Fabelbücher in textchronologischer Reihenfolge betrachtet. Allerdings verhalten sich der phaedrianische Selbstwert und die Emanzipation vom Vorbild Aesop nicht uneingeschränkt linear zueinander, denn auf unterschiedlichen Textebenen lassen sich zum Teil gegenläufige Entwicklungen ausmachen. Diese verschiedenen Ebenen sollen im Folgenden erläutert werden.

Auf der Oberfläche des Textes hat die in den Kapiteln 3.1–3.6 dieser Untersuchung beschriebene Entwicklung Gültigkeit, die kurz in Erinnerung gerufen werden soll: Nachdem sich Phaedrus im ersten Buch lediglich als Versifizierer einer aesopischen Prosaquelle darstellt, betont er im Folgenden sein Vorhaben, es Aesop gleichzutun zu wollen. Diese *aemulatio* gipfelt im Prolog des dritten Buches, wo sie sich v. a. auf formaler Ebene – in Phaedrus' Erststellung – ausdrückt. Für die ersten drei Bücher ist also an der Oberfläche eine konstante Steigerung des phaedrianischen Selbstwertes zu beobachten. Mit Blick auf die weiteren Bücher wird es komplizierter: Im vierten Buch wird diese Entwicklung zunächst fortgeführt, indem die Fabeln als *Aesopiae* („aesopisch“), nicht mehr als *Aesopi* („von Aesop“) bezeichnet werden, d. h. auch stofflich beansprucht Phaedrus nun Eigenständigkeit. Das fünfte Buch scheint der Entwicklung zunächst zuwiderzulaufen, da Aesop wieder in Verserststellung genannt wird (und damit die fünf Bücher einrahmt), doch noch im Laufe dieses letzten Prologes wird diese Entwicklung relativiert, indem die Namensnennung Aesops im Nachhinein zur reinen Etikette deklariert wird, die Phaedrus zu Werbezwecken vorgenommen habe.

⁵³⁸ Auch auf die Verbindungen zwischen den anderen Gedichten weist bereits WEINREICH (1931) 41 hin. Die beiden Simonides-Erzählungen sind von SPAHLINGER (2008) untersucht worden. Für eine Untersuchung von Fabel 4,1 siehe Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

⁵³⁹ Dies lässt sich zweifelsfrei behaupten für die Verbindung von Fabel 5,10 (der alte Hund und der Jäger), die thematisch rückverweist auf den Epilog des dritten Buches und damit zur Erfüllung der Altersprophezeiung des Epiloges wird, wie in Kapitel 5.9 erläutert. Als Beispiel für die bei Phaedrus wichtigen semantischen Verknüpfungen mögen die Fabel *app.* 5 (Prometheus und Dolus) und der Epilog des zweiten Buches dienen (siehe dazu Kapitel 5.8), von deren Bezügen allerdings nicht ohne Zweifel gesagt werden kann, dass sie die Buchgrenze überschreiten, da die ursprüngliche Stellung von *app.* 5 im Werk unklar ist.

⁵⁴⁰ Zum steigenden Selbstwert und zur Emanzipation von Aesop siehe u. a. SCHANZ/HOSIUS (1935) 447 f., HAUSRATH (1936) 71, NØJGAARD (1967) 20 f., DAMS (1970) 101, PISI (1977) 21, KOSTER (1991) 63–69, BERNARDI PERINI (1992), der ganz Phaedrus' Verhältnis zu Aesop gewidmet ist, MAÑAS NÚÑEZ (1996) 323 f., RENDA (2012a) 13 f., WIEGAND (2013) 197 f., GÄRTNER (2015) 30, 49 und 62, insbes. Anm. 19.

Für die ersten drei Bücher lässt sich also – auf der Oberfläche des Textes – eine Emanzipation vom Vorbild festmachen, mit Blick auf Buch vier und fünf sicherlich kein Rückgang dieser Entwicklung, mindestens aber eine zusätzliche thematische Umorientierung in Richtung der stofflichen Eigenständigkeit.

In diese Überlegungen ist nun mit einzubeziehen, dass Phaëdrus in dem programmatischen (und vermutlich letzten) Gedicht der *fabulae Aesopiae*, Fabel 5,10, den eigenen dichterischen Selbstwert widersprüchlich darstellt: In dem Gedicht wird einerseits auf das Abnehmen der eigenen dichterischen Schaffenskraft hingewiesen, andererseits liegt gerade in dem Moment des Alterns und der dichterischen Schwäche ein Verweis auf den Status Aesops – Phaëdrus und sein Vorgänger fallen in dem Adjektiv *senex* zusammen. Das letzte Gedicht der *fabulae Aesopiae* ist gleichermaßen Zeugnis von Phaëdrus' schwindender Schaffenskraft wie Höhepunkt seines Ruhmes und markiert so das endgültige Erreichen des Status seines Vorgängers.⁵⁴¹ Diese Ambiguität, die sich zwischen expliziter und impliziter Aussageebene ergibt, soll zunächst hintangestellt und in einem zweiten Schritt in die Überlegungen einbezogen werden.⁵⁴² Im Hinblick auf Horaz ist nämlich zunächst vornehmlich die explizite Ebene der Selbstaussagen relevant, denn werkkonzeptionell ist gerade die Oberflächenstruktur eine entscheidende Parallele zwischen Phaëdrus und Horaz. Dieser These soll im Folgenden nachgegangen werden.

Werkkonzeptionelle Modelle von Aszendenz und Deszendenz

Während der Prolog des dritten Buches als Höhepunkt von Phaëdrus' dichterischem Selbstwert anzusehen ist – was angesichts des dort formulierten Anspruches an Dichtung und Leser naheliegend ist –, vermitteln die expliziten Selbstaussagen in 5,10 den Eindruck einer durch das Alter geschwundenen Dichtungskraft. Über alle fünf Bücher der *fabulae Aesopiae* ist also ein Zunehmen des dichterischen Selbstbewusstseins vom ersten Prolog bis zum Höhepunkt im dritten Prolog und einem nicht klar konturierbaren Rückgang bis zum Endpunkt im letzten Gedicht festzuhalten. Diese Entwicklung des dichterischen Selbstwertes, die aus einer anfänglichen Aszendenz, einem Höhepunkt in der Mitte und einer anschließenden Deszendenz be-

⁵⁴¹ Für eine genaue Untersuchung siehe Kapitel 5.9.

⁵⁴² Schließlich müssen für eine Untersuchung auf allen Ebenen auch die Implikationen zentraler Termini v. a. des ersten und letzten Prologes berücksichtigt werden. Im ersten Prolog z. B. wird über das Verb *polire* ein Anspruch evoziert, der die Versifizierungsleistung implizit mit dem hohen Anspruch fein ausgearbeiteter Dichtung in kallimacheischer Tradition versieht. Dieser Anspruch wird auf formaler Ebene vom weniger anspruchsvollen Versmaß des Senars womöglich wiederum untergraben. Es ist also durchaus nicht eindeutig, ob *polire* Phaëdrus' anspruchsvolle Ausarbeitung zum Ausdruck bringen oder passend zum verhältnismäßig anspruchswissen Versmaß lediglich die Versifizierung bezeichnen soll. Mit dieser Frage nach Phaëdrus' Eigenleistung hängt schließlich zusammen, wie sich Phaëdrus zu seinem Vorgänger Aesop positioniert. Meines Erachtens ist hier auf der Ebene der Konnotation (insbesondere von *polire*) ein bewusster Kontrapunkt zur formalen Gestaltung des Gedichts gesetzt. Siehe dazu GÄRTNER (2015) 60–62.

steht, ist – so die hier vorgebrachte These – eine werkkonzeptionelle Eigenschaft, die große Ähnlichkeit zu Horazens Œuvre aufweist.

Das horazische Werk scheint dabei auf den ersten Blick wenig vergleichbar, da es einen ungleich größeren Umfang hat und statt einer einzigen ein Spektrum an unterschiedlichen Gattungen abdeckt. Doch ebendieser Unterschied ist wichtig für das Verständnis der im Folgenden dargestellten werkkonzeptionellen Parallelen zwischen Phaedrus und Horaz – schließlich findet das bei Phaedrus beobachtete Phänomen von Aszendenz und Deszendenz des dichterischen Selbstwertes seine Entsprechung gerade in den verschiedenen Gattungen des horazischen Œuvres, deren literarischer Status ein wichtiger Bestandteil von Horazens Selbstinszenierung ist.

In einfacherer Form finden wir diesen Aufbau des Œuvres vor Horaz schon bei Vergil, wie HOLZBERG festhält.⁵⁴³

Mit den *Bucolica* begann Vergil ein Lebenswerk, das er nach dem Prinzip der Aszendenz aufbaute: Er steigerte das Niveau seiner literarischen Produktion in drei Stufen, indem er auf die im Hirtenmilieu angesiedelte Poesie mit dem Lehrgedicht vom Landbau (*Georgica*) einen anspruchsvolleren Text und darauf wiederum die *Aeneis* folgen ließ, die als Epos zu der im Altertum angesehensten poetischen Gattung gehörte.⁵⁴⁴

Dieser Werkaufbau bildet bei Vergil eine implizite Biographie ab, indem eine Entwicklung von der vergleichsweise geringen Schaffenskraft der Jugend (mit der bukolischen Dichtung der *Eklogen*) weitergezeichnet wird, bis sie im Alter ihren Höhepunkt mit dem Epos erreicht.⁵⁴⁵ Die diesem Profil zugrunde liegende „Analogie zwischen dem Reifen eines Jünglings zum Mann und dem seiner literarischen Fähigkeiten zu immer höherer Vollkommenheit“⁵⁴⁶ ist dabei mehr als nur der Erklärungsversuch einer Werkfolge aus der Lebenssituation des realen Autors, sondern ist im obigen Sinne der Werkkonzeption zu verstehen als eine bestimmte Art der Komposition des Gesamtwerkes. Diese Komposition ist wiederum als Teil der Selbstinszenierung des Dichters anzusehen, dessen Werk – wie im Falle Vergils – als ein Werk von enormem künstlerischem Gewicht, ein Lebenswerk im eigentlichen Wortsinn, wirken soll.⁵⁴⁷

Auf dieses vergilische Modell der Aszendenz bezieht sich auch Ovid in *Amores* 1,15,25, wenn er das Werk Vergils konzise in einen Vers fasst:

⁵⁴³ Vor HOLZBERG weist KORENJAK (2005b) 219f. darauf hin, dass Vergil wahrscheinlich der erste antike Dichter mit einem derart deutlichen Aufstiegsmodell war.

⁵⁴⁴ HOLZBERG (2009) 20.

⁵⁴⁵ Siehe KORENJAK (2005b) 220. Grundlegend zu Dichterkarrieren sind LIPKING (1981) und CHENEY/DE ARMAS (2002).

⁵⁴⁶ KORENJAK (2005b) 220.

⁵⁴⁷ KORENJAK (2005b) 219 stellt fest, dass Vergil der erste antike Dichter mit einem solchen Anspruch gewesen sein dürfte, führt aber außerdem in Anm. 53 und 224, Anm. 64 aus, dass bereits Kallimachos ein Vorbild für eine biographische Werkfolge gewesen könnte, wenn er in fr. 129 (ASPER) von den *Aitien* auf die *Jamben* verweist. Siehe dazu ASPER (1997) 59, insbes. der Forschungsüberblick oben Anm. 152.

Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur, 25
*Roma triumphati dum caput orbis erit*⁵⁴⁸

Von Tityrus, dem Landbau und den Waffentaten des Aeneas wird man lesen, 25
 solange Rom das Haupt der Erde ist und über sie triumphiert.⁵⁴⁹

Ovid und Horaz scheinen sich an der vergilischen Werkfolge zu orientieren, wenn sie ebenfalls Werke gattungshierarchisch in zunächst aufsteigender Folge verfassen. So dichtet Horaz mit den *Satiren* und den *Epoden* erst in satirisch-jambischen Gattungen, bevor sein Œuvre mit den *Oden* den Zenit seines Anspruchs erreicht, und Ovid veröffentlicht mit den *Amores* erst zwei Bücher elegische Liebesdichtung und dann die *Ars amatoria*, also ein Lehrgedicht für Liebesfragen. Gattungshierarchisch liegt der Höhepunkt des ovidischen Werkes dann auf den *Metamorphosen* und damit auf einem Epos. Während das Gesamtwerk Vergils allerdings mit der ranghöchsten Gattung endet, schließt sich bei Horaz und Ovid an den gattungshierarchischen Zenit ein Abstieg im Dichtungsanspruch an – das Spätwerk von beiden besteht aus Briefen, deren literarisch niedriger Status sich wieder dem des Frühwerks annähert.⁵⁵⁰

Wie Martin KORENJAK (2005b) 222–230 zeigen kann, stellen Horaz und Ovid also dem reinen Aufstiegsmodell ein Werkprofil von Aszendenz und Deszendenz gegenüber, wofür zweierlei Gründe zu nennen sind: zum einen die Vorstellung vom Nachlassen der schöpferischen Kraft im Alter, zum andern Horazens und Ovids Intention, vor allem mit ihrem epistolographischen Spätwerk eine bestimmte Rezeptionserwartung zu erfüllen, die dadurch bedingt ist, dass Briefe in antiken Werklisten zumeist am Ende aufgeführt wurden.⁵⁵¹ Dies ist im Sinne KORENJAKS (2005b) 230 nicht nur eine rezeptionssteuernde Eigenschaft – schließlich ist mit dem epistolographischen Werk eine Gattung von besonders autoreflexivem, biographischem Charakter ans Ende gestellt –, sondern auch mit Blick auf die Selbstinszenierung relevant. Der Dichter gibt seinem Œuvre ein Profil, das seine Entsprechung in dem natürlichen Verlauf des Lebens findet und dadurch seine Berechtigung erhält. Ferner dient das Modell von Aszendenz und Deszendenz einer Art der Selbstkanonisierung insofern, als es durch die Form typischer Werklisten zugleich den eigenen Anspruch der intensiven Rezep-

548 Auch ein von ihm selbst verfasstes Distichon auf seinem Grabmal soll auf die Trias seines Werkes verwiesen haben, wie Suet. *vita Verg.* p. 63 (REIFFERSCHIED) bezeugt: *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces*.

549 Übersetzung von ALBRECHT (2010). Die Absätze wurden nachträglich vom Verfasser gesetzt.

550 Zu Recht weist KORENJAK (2005b) 220–222 darauf hin, dass Vergils *Aeneis* unvollendet ist und daher sein Œuvre entsprechend vorzeitig durch seinen Tod beschnitten sein mag. Außerdem verweist er auf Suet. *vita Verg.* p. 62 (REIFFERSCHIED), wonach Vergil geplant hatte, sich nach der *Aeneis* mit philosophischen Schriften zu beschäftigen.

551 Siehe KORENJAK (2005a) 59, der insbesondere auf Zeugnisse von Briefen am Ende von Werkverzeichnissen bei Diogenes Laertius, nämlich denjenigen von Straton (5,60), Ariston (7,163), Sphaeros (7,178), Epikur (10,28), Platon (3,57–62), Diogenes von Sinope (6,80), Aristoteles (5,27), wo Briefe das Prosawerk abschließen, und 26 weitere in der *Suda* verweist. KORENJAK stellt fest, dass über die Hälfte der Werkverzeichnisse mit epistolographischen Schriften enden.

tion und Kanonisierung vorwegnimmt. Speziell das Lebensende bzw. das hohe Alter am Werkende fällt dabei zunächst als thematische Parallele auf. Besonders präsent ist das Thema des Alters im vierten Buch von Horazens *Oden* und seinen *Briefen*.

Das Alter als werkkonzeptionelles Motiv bei Phaedrus und Horaz

Das vierte Buch der *Oden* beginnt mit einem Hinweis auf die lange vergangenen Liebeskämpfe des lyrischen Ichs, deren Wiedererweckung die Kräfte des Ichs zu übersteigen droht (*intermissa, Venus, diu, / rursus bella moves? parce precor, precor*).⁵⁵² Auch die *Oden* 4,10 und 4,13 thematisieren das Alter – 4,10 ist an den jungen Geliebten (also einen ἐρώμενος) Ligurinus gerichtet, dessen jugendlicher Blüte die Prophezeiung eines vom Alter gezeichneten Körpers gegenübersteht, während 4,13 an die gealterte Lyke gerichtet ist, die Horaz in der Jugend verschmäht hat und die nun im Alter abstoßend geworden ist.⁵⁵³ Explizit stellt Horaz sein eigenes Alter hingegen in einer Sphragis in *Epistel* 1,20 dar und beschließt das erste Buch der *Episteln* so mit einem alltagsnahen Hinweis auf sein hohes Alter in auffälliger Deutlichkeit: Horaz ist *praecanus* (1,20,24) und hat „viermal elf Dezember“ (1,20,27) erlebt, ist also ein *senex*.⁵⁵⁴

Die werkkonzeptionelle Verknüpfung liegt allerdings nicht in der einfachen thematischen Parallele des Alters, wie sie die genannten Passagen nahelegen, sondern ist motivischer und funktionaler Art. So ist das Werkende beider Dichter jeweils von einem Moment künstlerischer Schwäche geprägt, in dem allerdings zugleich ein paradoxer Höhepunkt des Selbstwertes erreicht wird. Dies zeigt sich im Besonderen in Horazens *Brief* 1,1, der daher im Folgenden in den Fokus genommen werden soll. Mit Blick auf dieses Gedicht wird nun die – zunächst ausgeklammerte – implizite werkkonzeptionelle Ebene der *fabulae Aesopiae* sowie der horazischen Dichtung relevant. Denn die vordergründige Schwäche beider Dichter kulminiert jeweils im Vergleich mit

552 Hor. *carm.* 4,1,1f. Siehe dazu THOMAS (2011) 87.

553 Beide *Oden* thematisieren also das Alter des Adressaten und nicht das des Ichs, wie es in 4,1 der Fall ist. THOMAS (2011) 212 weist allerdings auf den Ansatz von ASZTALOS (2008) 289 hin, die dafür argumentiert, dass sich das Ich insbesondere in den ersten beiden Versen selbst meint, und einen intertextuellen Zusammenhang mit der Verwandlung in einen göttlichen Schwan in der programmatischen *Ode* 2,20 sieht, den sie v. a. am Substantiv *pluma* (4,10,2 und 2,20,12) festmacht. Im Falle von 4,13 spricht sich ESLER (1993) 175 dafür aus, dass sich das Ich mit der gealterten Lyke identifiziert.

554 Siehe dazu MAYER (1994) 274f. und HARRISON (1988), der die Selbstaussagen des Ichs in Beziehung setzt zu denjenigen in den Schlussgedichten *carm.* 2,20 und 3,30. Auch in *epist.* 2,2,211–216 geht das Ich auf sein hohes Alter ein, dem Vergnügungen nicht mehr gut stehen. Siehe dazu RUDD (1989) 149 f. Der Passage fehlt zwar die Tiermetaphorik, doch stärkt sie die Verbindung des Altersthemas mit dem Briefwerk durch die Endstellung im zweiten Brief des zweiten Buches, auf den nur noch die dichtungstheoretische *Ars Poetica* folgt. Zudem vermutet RUDD (1989) 149, dass Horaz sich mit dem Verb *ludere* (*lusisti*, 214) auf frühere Dichtungstätigkeiten bezieht, wie sich auch *ludus* zuvor (56) auf die Dichtung bezogen habe. Hierin zeigt sich noch einmal deutlich der Endpunkt, den die *Briefe* dem horazischen Werk setzen.

einem gealterten Tier, das seine besten Tage hinter sich hat. Phaedrus' Fabel 5,10, in der sich der Dichter mit einem alten Jagdhund vergleicht, ähnelt darin stark folgenden Versen aus Horazens Brief:

*non eadem est aetas, non mens. Veianius armis
Herculis ad postem fixis latet abditus agro,
ne populum extrema totiens⁵⁵⁵ exoret harena.
est mihi purgatam crebro qui personet aurem:
„solve senescentem mature sanus equum, ne
peccet ad extremum ridendus et ilia ducat.“⁵⁵⁶*

5

Mein Alter, mein Denken ist nicht mehr wie früher. Veianius hängt seine Waffen
an einen Pfosten im Tempel des Hercules und bleibt nun verborgen im Versteck 5
um nicht das Volk so oft am Rande der Arena anflehen zu müssen. [auf dem Lande,
Da ist wer, der häufig mir ins gereinigte Ohr tönt:
„Sei vernünftig, spanne rechtzeitig aus das alternde Rennpferd, damit
es nicht sonst noch als Letzter stolpert und zum Lachen dahinkeucht.“⁵⁵⁷

Horaz tritt hier auf als *senescens equus*, als ein alterndes Rennpferd, das nicht nur seine Jugend verloren, sondern auch an Geisteskraft nachgelassen hat.⁵⁵⁸ Das horazische *non eadem est aetas, non mens* (4) ist parallel zu sehen zum phaedrianischen *non te destituit animus, sed vires meae* (5,10,8). Während mit diesen beiden Aussagen in der sehr ähnlichen Tiermetaphorik das Schwinden der dichterischen Leistung explizit wird,⁵⁵⁹ liegt auf unterschiedliche Art bei Phaedrus und Horaz in diesen Gedichten

555 Hier folgt der Text der Ausgabe SHACKLETON BAILEY, D. R. (Hrsg.) *Q. Horati Flacci Opera*. Stuttgart 1985. Bei KLINGNER (1959) steht *rediens*.

556 Hor. *epist.* 1,1,4–9.

557 Übersetzung von KYTZLER (2006).

558 Der Vergleich mit einem altersschwachen Pferd geht wohl auf Ennius zurück (*sicuti fortis equos spatio qui saepe supremo / vicit Olympia nunc senio confectus quiescit, ann.* 522f. [SKUTSCH]), der wiederum auf den ersten bekannten Vergleich dieser Art bei dem griechischen Lyriker Ibykos (287,6 [PAGE]) zurückgeht, der in Plat. *Parm.* 137a zitiert wird. Siehe SUERBAUM (1968) 120–124, MAYER (1994) 89, THOMAS (2011) 86 und SKUTSCH (1985) 674. Der ennianische Vergleich liefert zwar auch ein Moment des Triumphes, verortet dieses allerdings klar in der Vergangenheit und stellt es damit in einen Gegensatz zu seiner gegenwärtigen Situation der Schwäche, ohne dass beide Aspekte zusammenfallen, wie es bei Phaedrus und Horaz der Fall ist. Bemerkenswert ist die Parallele, dass auch Ennius das Pferd mit dem Attribut *fortis* versieht. Siehe GÄRTNER (2015) 28 f. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang außerdem auf Phaedr. *app.* 21, wo ein Rennpferd seinen eigenen Abstieg in eine Mühle beweint und als Grundlage für Phaedrus' Forderung nach *aequitas animi* dient. Es wäre denkbar, dass die Fabel eine poetologische Dimension hat. Die Mühle als Ort der Literaturproduktion ist schon ein Element in Plautus' Biographie, der dort drei Stücke geschrieben haben soll. Siehe LEO (1895) 61. Erwähnenswert ist außerdem der Aufenthalt des Protagonisten der apuleischen *Metamorphosen*, Lucius, der in Eselsgestalt in einer Mühle arbeiten muss, was den erzählerischen Rahmen zweier Ehebruchsgeschichten liefert.

559 Pind. *fr.* 107a (MAEHLER) empfiehlt die Nachahmung eines pelasgischen Pferdes oder eines amykläischen Jagdhundes, wenn man ein καμπύλον μέλος erstrebt, und stellt so die Identifikation mit beiden Tieren nebeneinander.

zugleich ein Triumph. So leitet der vorliegende Brief von Horaz das epistolographische Spätwerk ein, das zwar am Ende der Aszendenzentwicklung steht, aber auch den Anspruch eines vollständigen Lebenswerkes, das mit der Form antiker Werklisten übereinstimmt, erst komplettiert. Die Rückkehr zu einer niedrigeren Dichtungsform rahmt das horazische Œuvre ein und verleiht ihm damit den Anspruch auf Vollständigkeit.

Auch für Phaedrus liegt im Nachlassen seiner dichterischen Kraft ein Erfolg. In Fabel 5,10 wird dieser sichtbar in der Attribuierung des Hundes als *senex* (5,10,7), die zugleich eine Übertragung dieses Schlüsselbegriffes auf Phaedrus bedeutet. Das Attribut *senex* ist sowohl ein Hinweis auf hohes Alter – und die damit einhergehende Schwäche – als auch auf den literarischen Status Aesops, der in den *fabulae Aesopiae* häufig mit diesem Adjektiv versehen ist.⁵⁶⁰ Indem Phaedrus sich als *senex* bezeichnet, macht er sich selbst zum Ziel der *aemulatio*, die ihn mit Aesop verbindet, ist also alt, aber zugleich würdig eines Epigonen, der ihm nacheifert. Darin fallen der Tiefpunkt von Phaedrus' dichterischer Kraft und der Höhepunkt der Emanzipation von Aesop zusammen.⁵⁶¹

Das phaedianische Werk weist also ein mit Horaz vergleichbares Modell der Aszendenz und Deszendenz auf. Allerdings bewegt sich Phaedrus dabei in lediglich einer Gattung – einen Aufstieg und Fall über das Renommee literarischer Gattungen kann er nicht ohne Weiteres leisten. Die Entwicklung in den *fabulae Aesopiae* zeichnet sich stattdessen vor allem durch den Selbstwert des Dichters ab, dem er explizit in den programmatischen Gedichten, aber auch implizit in einigen poetologischen Fabeln Ausdruck verleiht. Ein epistolographisches Spätwerk ist für Phaedrus nicht umsetzbar. Dass er seine Fabelsammlung als ein Lebenswerk nach Art seiner dichterischen Vorbilder gesehen wissen will, zeigt sich bei ihm stattdessen in der Biographisierung seiner Dichtung.

Entsprechend der biographischen Anlage des Werkes steht dem gealterten Dichter in Buch fünf die inszenierte Geburt des Dichters im Prolog des dritten Buches gegenüber. Der Zenit der dichterischen Selbstständigkeit und die formale Gleichsetzung mit Aesop liefern in dem Gedicht den Kontext einer im höchsten Maße literarisierten biographischen Passage, in der Phaedrus seine Voraussetzungen für die Dichtung erläutert.⁵⁶² Durch diese Rahmung des Prologs des dritten Buches und der Fabel 5,10 deuten die *fabulae Aesopiae* in einer einzigen Gattung den natürlichen biographischen

⁵⁶⁰ Siehe dazu oben Anm. 459.

⁵⁶¹ Je nachdem, wie man die Frage nach der Identität von Philetus, an den das Epimythion von Fabel 5,10 gerichtet ist, beantwortet, ließe sich eine weitere Parallele in der Figur eines Gönners sehen, der angesprochen wird – schließlich richtet Horaz *Epistel* 1,1 an Maecenas. Auch ließe sich eventuell aus anderer Richtung argumentieren: Da Horaz in *Epistel* 1,1 seinen Gönner anspricht und die Gedichte einige grundlegende Parallelen aufweisen, ist in der Figur des Philetus womöglich ebenfalls ein Gönner zu sehen.

⁵⁶² Mehr zum ähnlichen Umgang mit autobiographischen Informationen bei Phaedrus und Horaz siehe Kapitel 6.4.

Dichtungsverlauf an, wie er sich in ähnlicher Form bei Horaz über verschiedene Gattungen abzeichnet.

An dieser Ähnlichkeit der Werkkonzeption lässt sich ferner ein Mechanismus der phaedianischen Poetik ablesen. Denn die programmatische Kürze wird hier auch auf werkkonzeptioneller Ebene umgesetzt, wenn Phaedrus thematisch den Bogen von der Geburt bis zum gealterten Dichter über nur drei Bücher spannt. Außerdem setzt sich die Rahmung nun im Kleinen fort und lässt schließlich das dritte Buch in sich zu einer Art biographischer Miniatur werden, die mit der Schilderung der Geburt beginnt und mit der Prophezeiung des gebrechlichen Alters im Epilog endet, der – wie in der Untersuchung von Fabel 5,10 gezeigt werden konnte – proleptischen Charakter in Bezug auf das (vermutlich) letzte Gedicht hat.

Bemerkenswert an den untersuchten Passagen ist ferner, dass der intertextuelle Bezug zwischen Phaedrus und Horaz hier nicht in den Details des Tiervergleiches liegt, sondern die Tatsache des Vergleichs mit einem gealterten Tier die Grundlage für die paradoxe Darstellung von (dichterischer) Stärke in einem dezidierten Moment der Schwäche liefert. Dieser Sieg in der Niederlage liegt bei Horaz auf werkkonzeptioneller Ebene, indem das vermeintlich anspruchslose epistolographische Alterswerk den Status als Lebenswerk transportiert. Die Vermittlung dieses Anspruches leistet Phaedrus zum einen über den biographischen Rahmen, den er zwischen Buch drei und Buch fünf spannt, zum anderen liegt eben in dem Bezug zu Horaz ein Hinweis auf eine Funktion von Fabel 5,10, das Ende des fünften Buches als Äquivalent zum horazischen Alterswerk auszuweisen, das die horazischen Ansprüche zwar nicht auf generischer Ebene, aber in einer werkkonzeptionellen Parallele ausdrückt.

In den Zusammenhang der Werkkonzeption gehört auch das Verhältnis, das Phaedrus und Horaz jeweils zu ihren Vorgängern beschreiben. Beide setzen sich in mehreren Gedichten mit den Archegeten ihrer Gattung auseinander.

6.3 Phaedrus und Horaz über ihre Vorgänger

Dass die Auseinandersetzung mit dem Vorgänger in Horazens *Satiren* und Phaedrus' *fabulae* Parallelen aufweist, deutet sich bereits darin an, dass beide Vorgänger – Lucilius und Aesop – an zentraler Stelle mit derselben Junktur charakterisiert werden, die sonst in dieser Form nirgends belegt ist. Beide Epigonen beschreiben die Vorgänger als *naris emunctae*⁵⁶³ und betonen damit ihre besondere Art der Bauernschläue, ihren Esprit.⁵⁶⁴ Diese wörtliche Übernahme der Charakterisierung ist nicht nur als intertextuelle Anspielung in der Fabel 3,3 für Phaedrus wichtig, sondern ist als Hinweis auf grundlegende Parallelen in der Vorgängerbehandlung zu deuten.

⁵⁶³ Siehe Hor. *sat.* 1,4,8 und Phaedr. 3,3,14.

⁵⁶⁴ Siehe dazu Kapitel 4.4.

Bemerkenswert ist hierbei zunächst, dass die jeweiligen Verhältnisse zu den Vorgängern einer Entwicklung unterliegen, die sich über die Gedicht- und Buchgrenze hinaus erstreckt. Ferner ist bei Horaz und Phaedrus die Auseinandersetzung mit dem Archegeten der Gattung gekoppelt an die eigene dichterische Originalität. Zwar unterscheiden sich die Rollen ihrer Vorgänger in dieser Hinsicht, denn Horaz versucht sich im Gegensatz zu Phaedrus mit der Satire nicht an einer Gattung aus einer anderen Literatur, sondern bewegt sich in einer in Rom bereits etablierten Tradition. Doch gerade vor dem Hintergrund dieses grundlegenden Unterschiedes sind Gemeinsamkeiten in der Darstellung des eigenen dichterischen Mehrwertes umso bemerkenswerter. Nachdem die Entwicklung der Beziehung zwischen Phaedrus und Aesop hier bereits untersucht worden ist, soll im Folgenden zunächst der Wandel in Horazens Verhältnis zu Lucilius nachgezeichnet werden, das in drei *Satiren* thematisiert wird. In einem zweiten Schritt sollen die Ergebnisse dann in Relation zum phaedrianischen Werk gesetzt werden.

Horazens *Satire* 1,4

Zum ersten Mal erwähnt wird Lucilius in Horazens Programmsatire 1,4.⁵⁶⁵ In dem Gedicht, das als eine Art Binnenproööm fungiert,⁵⁶⁶ erläutert Horaz die formalen und funktionalen Ansprüche seiner Dichtung. In den ersten 13 Versen des Textes setzt er sich dabei mit seinem Vorbild Lucilius auseinander. Die satirische Dichtung von Lucilius wird hier in die Tradition der ‚Alten‘ attischen Komödie gestellt, von deren prominentesten Vertretern Eupolis, Kratinos und Aristophanes er laut Horaz in besonderer Weise abhängt (*hinc omnis pendet Lucilius*, 1,4,6). Mit der Alten Komödie teilt Lucilius’ Satire das Moment der Kritik, der Invektive, und insbesondere das persönliche „Brandmarken“ einzelner moralisch Fehlgeleiteter (*siquis erat dignus describi* [...] / [...] / [...] *multa cum libertate notabant*, 1,4,3–5).⁵⁶⁷ Als einen Unterschied zwischen den Gattungen erwähnt Horaz ihre formale Gestaltung, denn Lucilius bediene sich eines anderen Metrums als die Komödie. Auf die folgenden positiven Attribute wie *facetus*, *durus*⁵⁶⁸ und das erwähnte *naris emunctae* lässt Horaz nun Kritik folgen, in-

⁵⁶⁵ Siehe dazu u. a. HENDRICKSON (1900), FISKE (1920) grundlegend zu Lucilius und Horaz, BRINK (1963) 156–164 zu *Satire* 1,4 im Besonderen, RUDD (1966) 86–131, der das Verhältnis von Horaz und Lucilius untersucht – auch unter Berücksichtigung von *sat.* 1,10 und 2,1, FREUDENBURG (1993), insbesondere 150–162 zur Stilkritik des Lucilius, SCHLEGEL (2005) 38–58 zur Rolle des Lucilius und Horazens Vater (*sat.* 1,4 und 1,6), GOWERS (2009), KEMP (2010) vornehmlich zur philosophisch-moralischen Dimension der Satire, GOWERS (2012).

⁵⁶⁶ Siehe GOWERS (2009) 86.

⁵⁶⁷ RUDD (1966) 89 sieht in der Aussage eine übermäßige Simplifizierung, die dazu dient, eine literarische ‚Genealogie‘ zwischen den Dichtern der Alten Komödie, Lucilius und ihm selbst zu proklamieren.

⁵⁶⁸ Das Adjektiv bezieht sich auf die *compositio* der lucilischen Verse (siehe KIESSLING/HEINZE [1959] 71) deren rauhe, schroffe Art der Komposition den Stil der Alten Komödie imitiert. Siehe dazu FREUDENBURG (1993) 156 f. HENDRICKSON (1900) 125 meint, Lucilius’ Nähe zur Alten Komödie bestehe allein

dem er seinen Vorgänger der Vielschreiberei bezichtigt: Lucilius' Dichtung fließe wie ein schlammiger Strom, er sei geschwätzig (1,4,9–11). Von dieser Art dichterischer Massenproduktion grenzt sich Horaz scharf ab und stellt ihr sein Ideal des „richtigen Schreibens“ (*scribendi recte*, 13) gegenüber, ohne es weiter zu erläutern. Indem er dabei Lucilius die Bereitschaft abspricht, ein solches Ideal mit Mühe, *labor*, zu verfolgen, schreibt Horaz selbst sich diese Bereitschaft indirekt zu.

Es liegt in den Versen also eine Definition des eigenen Dichtungsideals *ex negativo* vor. Die Kritik an Lucilius zeichnet sich einerseits dadurch aus, dass seine Dichtung als antikallimacheisch dargestellt wird, was mit dem Begriff *labor* und dem Bild des schlammigen Flusses angedeutet wird.⁵⁶⁹ Horaz scheint sich selbst entsprechend in kallimacheischer Tradition zu sehen. Andererseits ist vor allem der Vorwurf der Vielschreiberei in Verbindung mit der Metapher des schlammigen Flusses ein Element, das auch in der Stilkritik der griechischen Komödiendichter, nämlich zwischen den eingangs im Gedicht erwähnten Aristophanes und Kratinos, seinen Platz hat.⁵⁷⁰

Die Darstellung des Lucilius in Horazens *Satire* 1,4 ist also durchaus ambig: Den positiven Attributen steht zunächst eine stilistische Kritik gegenüber. Doch auch von der personenbezogenen Art der Invektive, wie sie Lucilius in der Tradition der Komödie anwendet, distanziert sich Horaz. Die Kritik, zu der Horaz von seinem Vater angehalten worden sei, wird zwar wie die lucilische Invektive (1,4,5) mit dem Verb *notare* bezeichnet (*insuevit pater optimus hoc me, / ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando*, 1,4,106). Die horazische Invektive ist allerdings eine gemäßigte, nicht personenbezogene, die sich des Beispiels (*exemplum*) bedient. Zugleich verwischt Horaz hier die Grenzen zwischen moralischer und dichterischer Verfehlung, wenn er den Begriff *vitium* sowohl für die Mängel der lucilischen Dichtung als auch für moralisches Fehlverhalten verwendet.⁵⁷¹

Das Engführen von dichterischer und moralischer Integrität wird schließlich darin deutlich, dass Horaz nun den Einfluss seines Vaters und den seines dichterischen Vorgängers gegenübergestellt. Dabei ist die ethische Belehrung des Vaters das bestimmende Element für die Poetik der horazischen *Satire* – er wird stilisiert als der eigentliche Archeget der horazischen Dichtung, mit der sich Horaz von der personenbezogenen Kritik der Komödientradition distanziert.⁵⁷²

im Moment der gewitzten, persönlichen Kritik. Dies vermag allerdings nicht die Implikationen von *durus componere versus* zu erklären.

⁵⁶⁹ Siehe FREUDENBURG (1993) 158. In Call. *Ap.* 105–112 (ASPER) wird das Bild des schlammigen Flusses als poetologische Metapher für zu wenig ausgefeilte Dichtung verwendet, der Kallimachos das Ideal des reinen Quells gegenüberstellt. Siehe dazu ASPER (1997) 109–120.

⁵⁷⁰ Siehe GOWERS (2009) 92. Zum Bild als Teil der Kritik siehe Aristoph. *Equ.* 526–528. Siehe dazu WEHRLI (1944) 73, insbes. Anm. 7.

⁵⁷¹ Vgl. SCHLEGEL (2005) 45.

⁵⁷² Vgl. SCHLEGEL (2000) 106.

Horazens *Satire* 1,10

Auch mit *Satire* 1,10 legt Horaz am Ende des ersten Buches ein gattungstheoretisches Gedicht vor.⁵⁷³ Wieder kritisiert er seinen Vorgänger auf formaler Ebene, indem er die Mängel der lucilischen Verse betont (*incomposito dixi pede currere versus*, 1,10,9). Dazu bewertet Horaz die vom Interlocutor gelobte Verknüpfung lateinischer und griechischer Wörter kaum positiv (1,10,33–38). Erneut dient die Auseinandersetzung mit dem Vorgänger hier der Darstellung eigener Dichtungsstandards: Horaz sei im Traume vom Griechischen abgeraten worden, damit er so der unmittelbaren Konkurrenzsituation zu den griechischen Dichtern entgehe (1,10,39–43). Auch die in *Satire* 1,4 formulierte Kritik der Vielschreiberei greift Horaz in diesem Gedicht wieder auf, wenn er in den Versen 58–79 genauer Stellung zur lucilischen Dichtung bezieht. In diesen Versen führt Horaz seine Kritik an Lucilius auf die veränderten Dichtungsideale seiner Zeit zurück und relativiert weiter, dass Lucilius – wenn er zu Horazens Lebenszeit schreiben würde – wohl ebenfalls dem Ideal weniger umfangreicher, aber ausgefeilterer Dichtung nachstreben müsste und würde, wie er mit dem Bild des sich am Kopf kratzenden und Nägel kauenden Lucilius veranschaulicht (1,10,79).⁵⁷⁴ Dass Lucilius' Dichtung nicht mit Horazens Dichtungsidealen kongruiert, wird als Indikator einer natürlichen (Weiter-)Entwicklung dargestellt: So wie Lucilius bisweilen über die Dichtung des Ennius, des Erfinders der Satire, lachte, so bemängelt Horaz Lucilius' Verse (62f.). Keiner, weder Horaz noch Lucilius, fühlten sich dabei allerdings ihrem Vorgänger überlegen, wie Horaz feststellt. Entsprechend wird Lucilius auch mit positiven Attributen wie *comis* („witzig“) und *urbanus* (etwa: „mit Esprit“) versehen und angedeutet, dass er *limator*, also ausgefeilter, als seine Vorgänger, die *poetarum seniorum turba*, war (73–75).

In den *Satiren* 1,4 und 1,10 changiert Horazens Verhältnis zu Lucilius also zwischen Kritik und Anerkennung: Lucilius' personenbezogene Kritik entspreche Horazens Ethos nicht und die Machart der Dichtung sei nicht zeitgemäß. Zugleich müsse Lucilius' Dichtung aber im Kontext der Dichtungsideale seiner Zeit betrachtet werden, und sein Status als Archeget der Satirengattung sei unzweifelhaft.⁵⁷⁵ Mit dieser wechselhaften Beurteilung des Vorgängers endet das erste Satirenbuch und doch ist insgesamt die Programmsatire 1,10 in Bezug auf Lucilius weniger kritisch. Diese Entwicklung setzt sich zu Beginn des zweiten Buches der *Satiren* fort.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Siehe dazu BRINK (1963) 165–171, BROWN (1993) 182, GOWERS (2012) 304–309. Weitere Literatur siehe Anm. 565.

⁵⁷⁴ Vgl. RUDD (1966) 115, der den Schwerpunkt dieser Verse darin sieht, dass Lucilius' Dichtung den Dichtungsansprüchen zu Horazens Zeit nicht genüge. Meines Erachtens steht hier im Vordergrund, dass Lucilius einem veralteten Dichtungsideal entspricht, zugleich wird aber in Aussicht gestellt, dass eine andere literarische Umgebung mit einem anderen Dichtungsideal (nämlich einem aktuelleren) Lucilius zu einer anderen Form der Dichtung veranlasst hätte.

⁵⁷⁵ Horaz bezeichnet Lucilius in *sat.* 1,10,48 als *inventor*, dem er sich in dieser Hinsicht unterlegen sieht. Vgl. GOWERS (2012) 328 und BRINK (1963) 165.

⁵⁷⁶ Zu dieser Entwicklung siehe SCHLEGEL (2000) 107. RUDD (1966) 129 sieht das Verhältnis zu Lucilius zumindest als „unaltered“ an.

Horazens *Satire* 2,1

Das zweite Satirenbuch beginnt mit einem Programmgedicht.⁵⁷⁷ Horaz sieht sich doppelter Kritik ausgesetzt – für die einen sei der satirische Ton seiner Dichtung zu scharf, die andern halten seine Dichtung für anspruchslos (2,1,1–4). Horaz bittet den Interlocutor Trebatius um Rat, der ihm schließlich zu einer thematischen Umorientierung und einem panegyrischen Schwerpunkt rät: Horaz solle die Taten des Augustus besingen (*aude / Caesaris invicti res dicere*, 2,1,10b–11a). Als Vergleichspunkt dient auch in dieser Gattungsfrage Lucilius, der die Taten Scipios besungen habe (16 f.). Horaz lässt zumindest offen, es Lucilius gleichzutun, wenn sich ein günstiger Zeitpunkt biete (18 f.).

Nachdem Lucilius als dichterischer Bezugspunkt erneut etabliert ist, trifft Horaz deutlichere Aussagen zu seinem Vorgänger, wenn er die Dichtung, und zwar speziell eine Dichtung nach lucilischer Art, als Begabung und Berufung ausweist (*me pedibus delectat claudere verba / Lucili ritu, nostrum melioris utroque*, 28 f.). Hier steht Horaz nun in uneingeschränkter Nachfolge seines Vorgängers und die ambige Beurteilung des ersten Satirenbuches weicht einer positiven Darstellung. Lucilius scheint nicht mehr für eine dichterische Vorzeit minderen Geschmacks, sondern für ein vergangenes Ideal zu stehen, dem man nacheifert (*sequor hunc*, 34).

Diese Veränderung in der Darstellung des Nachfolgers ist bisweilen, z. B. von FISKE (1920), aus den realen Publikationsumständen der *Satiren* heraus erklärt worden. Horaz sei bei Erscheinen des zweiten Satirenbuches im Jahre 30 v. Chr. als eigenständiger Dichter etabliert und fünf Jahre nach Erscheinen des ersten Buches sei der Rechtfertigungsdruck der eigenen Dichtungsideale entsprechend geringer gewesen.⁵⁷⁸ Hier sollen die Umstände der Veröffentlichung dieser beiden Gedichtbücher weitgehend außer Acht gelassen werden. Denn die Vermutung, dass sich der reale Autor Horaz seinem Vorgänger gegenüber weniger kritisch äußere, weil er als Dichter nunmehr etabliert sei, ist zwar intuitiv nachvollziehbar, doch auch der Text selbst liefert Hinweise auf ein erhöhtes Selbstbewusstsein des satirischen Ichs. So lässt sich die positivere Bewertung des Vorgängers in dem programmatischen Schlussgedicht 1,10 und zu Beginn des zweiten Satirenbuches auch werkimmanent bzw. -chronologisch erklären, wenn man annimmt, dass die Notwendigkeit, die eigene Dichtungsleistung gegenüber dem Archegeten hervorzuheben, weniger dringend ist, wenn der Leser sich bereits über ein ganzes Satirenbuch davon überzeugen konnte.⁵⁷⁹ Auch für die Größe dieser Leserschaft, in der ein textinterner Hinweis auf Dichtungserfolg zu sehen ist, zeigt sich in der Menge an Kritikern, denen sich das Ich gegenüberstellt.

Bezeichnend für den horazischen Selbstwert in *Satire* 2,1 ist schließlich, dass sich Horaz gerade dem biographischen Aspekt der lucilischen Dichtung verbunden fühlt: Dessen Schriften hätten wie Votivtafeln Zeugnis über die Lebensumstände des Sati-

⁵⁷⁷ Siehe hierzu v. a. FISKE (1920) 369–378, BRINK (1963) 171–177, RUDD (1966) 124–131, COURTNEY (2013) 126–130.

⁵⁷⁸ Vgl. FISKE (1920) 369.

⁵⁷⁹ Vgl. SCHLEGEL (2000) 107.

rikers abgelegt (*quo fit ut omnis / votiva pateat veluti descripta tabella / vita senis*, 2,1,32–34). Auch Horaz sieht in seiner Dichtung eine Art dokumentarischer Verpflichtung, der er ungeachtet aller Konsequenzen nachzugehen gewillt ist (2,1,57–60).⁵⁸⁰ Dass er sich selbst in seiner Umgebung darzustellen versucht, kommt für Horaz einer Notwendigkeit gleich: Der Satiriker sieht sich in der Verantwortung, sich und seine Umgebung kritisch zu hinterfragen. Gerade in diesem Betonen einer kritisch-dokumentarischen Pflicht zeigt sich das Selbstbewusstsein des satirischen Ichs. Das Bekenntnis der eigenen dichterischen Schwäche in den Versen 12f. widerspricht diesem Aspekt nicht. Denn eine *recusatio* von Dichtung mit kriegertischem Inhalt, bei der auf die eigene Unfähigkeit verwiesen wird, findet sich in ähnlicher Form bei Lucilius selbst, wenn dieser die Aufforderung, die Mühe epischer Dichtung auf sich zu nehmen (*hunc laborem sumas, laudem qui tibi ac fructum ferat*, frg. 587),⁵⁸¹ ablehnt mit dem Hinweis auf fehlendes Vermögen (*ego si, qui sum et quo folliculo nunc sum indutus, non queo*, frg. 595).⁵⁸²

Im Hinweis auf die eigene dichterische Schwäche ist also nicht ein Widerspruch zu Horazens hohem Selbstwert in 2,1 zu sehen, sondern das satirische Ich rückt sich gerade in die Nähe des Vorgängers Lucilius, indem es eine ähnliche Form der *recusatio* mit einer ähnlichen Begründung anbringt. Wenn Horaz hiermit seine Nähe zu Lucilius betont, überträgt er die positive Darstellung seines Vorgängers in diesem Gedicht damit indirekt auf sich selbst: Die *recusatio* angesehener Dichtung und die Betonung dichterischer Schwäche bilden also zugleich ein Strategem der Parallelisierung mit dem großen Vorgänger.

Phaedrus und Horaz konturieren ihren eigenen Dichtungsanspruch, indem sie ihre eigene Dichtung in ein Verhältnis zum Dichtungsideal des Vorgängers setzen. Eine spezifische Gemeinsamkeit ist dabei, dass die Entwicklung dieses Verhältnisses mit einem sich steigernden Selbstwert zusammenfällt, der an programmatischen Fixpunkten deutlich wird. So ist die Darstellung und die Rolle des Vorgängers bei beiden ein Indikator ihres dichterischen Selbstwertes. Während Horaz sich mit steigendem Selbstwert von Lucilius zunehmend weniger abgrenzt, sondern in eine Position der Annäherung und Parallelisierung rückt, betont Phaedrus offen seine stoffliche Emanzipation, instrumentalisiert dabei aber Aesop auch zunehmend, indem er ihm als Figur eine stärkere Rolle in seiner Selbstdarstellung zukommen lässt. Phaedrus und Horaz stärken also mit zunehmender dichterischer Eigenständigkeit zugleich die Autorität ihrer Vorgänger und nutzen diese wiederum zur Steigerung ihres eigenen Selbstwertes – die Emanzipation von ihren Vorbildern fällt mit einer zunehmenden Funktionalisierung dieser zusammen.

⁵⁸⁰ Siehe dazu BRINK (1963) 171–173.

⁵⁸¹ Lucilius ist zitiert nach CHRISTES/GARBUGINO (2015).

⁵⁸² Siehe MUTSCHLER (1985) 54f. Ein allem Anschein nach einigermaßen vollständiges Bild der Argumentation ergibt sich durch die Fragmente 586–600. Siehe dazu CHRISTES/GARBUGINO (2015) 220–227.

Der zentrale Konnex dieser parallelen Mechanismen in der Selbstdarstellung ist die wörtliche Referenz *emunctae naris* – gerade mit Blick auf einen interpretatorischen Mehrwert im Hinblick auf Phaedrus' Darstellung seines Vorgängers. Wie ist nun der Impetus dieses lexikalischen Zusammenhangs zu beurteilen? Welche Konsequenzen hat der Konnex mit Blick auf die Rolle Aesops in den *fabulae Aesopiae*?

Lucilius und Aesop frisch geschneuzt und intertextuell verbunden

Über die Beobachtung hinaus, dass sich Phaedrus wie Horaz mit stetem Blick auf den Vorgänger definiert, ist die Junktur als Hinweis darauf zu verstehen, welche Rolle die Auseinandersetzung mit Aesop für Phaedrus' dichterischen Selbstwert spielt. Wie Horaz geht es Phaedrus nicht vornehmlich um eine Kritik an seinem Vorgänger – schließlich ist die Junktur gerade eines der positiven Attribute in einem ansonsten kritischen Kontext –, sondern um die Rechtfertigung der eigenen Dichtungsleistung, die notwendigerweise vor der Folie des Vorgängers zu betrachten ist. Letztlich ist die Frage nach der Art und Weise der Vorgängerbehandlung also eng verknüpft mit der Frage nach der innovativen Kraft der eigenen Dichtung. Dies zeigt sich schon darin, dass Phaedrus und Horaz gleichermaßen die Aktualität ihrer Dichtung hervorheben.⁵⁸³ Es ließe sich sogar mutmaßen, dass Phaedrus gerade, indem er das lucilische Attribut *emunctae naris* auf Aesop überträgt, seine eigene Leistung, nämlich das Einführen Aesops als Figur in der Fabeldichtung, hervorhebt. Diese interfigurale Ergänzung ist schließlich eine phaedianische Innovation. Mit dem Aufrufen des Kontextes von *Satire* 1,4, wo Horaz seine dichterische Aktualität und Innovation darstellt, würde Phaedrus also den Intertext als Vehikel für seine Selbstinszenierung verwenden, deren Element und intertextueller Anknüpfungspunkt eben die Figur Aesops ist.⁵⁸⁴

Die Ambiguität der Vorgänger, die einerseits überholt sind, andererseits eine notwendige Voraussetzung für das Schaffen eigener Dichtung bilden, wird sichtbar in der Verwendung des Attributs *senex*, dessen Bedeutung in der Aesopdarstellung bereits in Kapitel 5.9 dieser Untersuchung dargestellt worden ist. Auch Horaz geht in zweierlei Funktion auf das Alter seines Vorgängers ein: Zum einen weist er damit auf Lucilius' Weisheit hin (dessen Qualitäten als literarische Vaterfigur dadurch womöglich erneut herausgestellt werden), zum anderen ist das Attribut Ausdruck des Alters lucilischer Dichtung im krassen Gegensatz zur Aktualität der horazischen *Satiren*.⁵⁸⁵

⁵⁸³ In *sat.* 1,10,75–79 stellt Horaz die aktuellen Dichtungsansprüche den überholten lucilischer Zeit gegenüber, wenn er mutmaßt, dieser müsste in Horazens Zeit wohl mehr an seiner Dichtung feilen, um aktuell zu sein. Phaedrus weist nicht nur mehrfach explizit auf die stoffliche Neuheit seiner Dichtung hin und setzt sich so von Aesop ab (3,10,8; 4 *prol.* 12f.), sondern betont auch die formalen Errungenschaften seiner Dichtung, die für ihn nicht nur, aber auch in der Versform bestehen (1 *prol.* 2; 4,22,8).

⁵⁸⁴ Dass Phaedrus die Einführung von Aesop als Figur als eigene Neuerung darstellt, deutet schon BERNARDI PERINI (1992) 57 an.

⁵⁸⁵ Für die überholten Ansprüche lucilischer Dichtung siehe erneut *sat.* 1,10,75–79. In *sat.* 2,1,34 bezeichnet Horaz Lucilius als *senex*, wenn er ihn in positiver Weise als Vorbild bezeichnet, dem er folge

Auf diesen ambigen Status, der auch der Figur Aesops in den *fabulae Aesopiae* eigen ist, zielt die Verwendung der Junktur *emunctae naris* in Phaedr. 3,3 ab: Trotz allen Unterschieden funktionieren diese Junktur und das Attribut *senex* als Verweissysteme, die die Vorgängerbehandlung bei Phaedrus und Horaz in vielerlei Hinsicht parallelisieren. Auch Phaedrus baut – wie Horaz – vor allem stofflich auf seinen Vorgänger auf, distanziert sich dann aber von ihm, um schließlich Gleichwertigkeit mit ihm zu erreichen. In diesem scheinbaren Widerspruch von Distanzierung als Mittel der (dichterischen) Annäherung liegt der zentrale Berührungspunkt der Vorgängerbehandlung bei Phaedrus und Horaz. Dass ein solch komplexer Zusammenhang über wenige lexikalische Bezüge hergestellt wird, ist dabei durchaus phaedrianisch, denn große Teile der Programmatik und der intratextuellen Bezüge in den *fabulae Aesopiae* fußen auf lexikalischen Parallelen dieser Art.⁵⁸⁶

Es ist ferner denkbar, dass die Junktur implizit zwar nicht auf eine direkte Kritik des Vorgängers, aber eine Spannung zwischen Phaedrus und Aesop hindeutet, die in der Fabel 4,22 (und im Prolog des fünften Buches)⁵⁸⁷ explizit wird. In dieser Fabel sieht sich Phaedrus genötigt, seinen im *livor* personifizierten Neidern die Stirn zu bieten, die Phaedrus ausschließlich als Urheber der ihrer Meinung nach weniger gelungenen Fabeln akzeptieren (*quicquid putabit esse dignum memoria, / Aesopi dicet; si quid minus arriserit, / a me contendet fictum quovis pignore*, 3–5). Phaedrus' Replik fällt doppeldeutig aus: *Invenit ille, nostra perfecit manus* (8). Das mag in Anlehnung an den Prolog des ersten Buches heißen, dass Aesop der Urheber des Stoffes sei, den Phaedrus nun in Versform gebracht habe. Es mag allerdings auch bedeuten, dass Aesop zwar der *auctor* der Fabelgattung sei, Phaedrus die Gattung allerdings erst vollendet habe. Ein Indiz dafür, dass hier bewusst eine zweideutige Aussage getroffen wird, nach der Phaedrus entweder besondere Nähe zu seinem Vorgänger proklamieren oder sich von ihm distanzieren und seinen eigenen Beitrag zur Gattung stärken würde, ist daher in obiger Junktur zu sehen, die ja mit Horazens *Satire* 1,4 auf eine dezidiert ambige Vorgängerdarstellung verweist.

Von dem Merkmal der Ambiguität werden auch die folgenden autobiographischen Passagen bei Horaz und Phaedrus zusammengehalten, in denen faktuale und fiktionale Elemente einander gegenüberstehen bzw. sich vermischen.

(*sequor hunc*). In 1,10,67 wird mit dem Adjektiv *senex* Lucilius' verhältnismäßige Aktualität zu dessen Vorgänger herausgestellt und damit das Alter als Zeichen für nicht-zeitgemäße Dichtung verwendet.
586 Die Bedeutung der lexikalischen Ebene der Vielzahl intratextueller Verweise in den *fabulae Aesopiae* zeigt sich besonders in der Funktion des Adjektivs *senex* und den lexikalischen Parallelen vom Epilog des dritten Buches und Fabel 5,10 (siehe dazu Kapitel 5.9), der doppeldeutigen Verwendung von *neniae* (Kapitel 5.5) und den lexikalischen Parallelen vom Epilog des zweiten Buches und *app.* 5 (Kapitel 5.8).

587 Vgl. dazu das Kapitel 3.6.

6.4 Autobiographisches – zwischen Faktualität und Fiktionalität

In diesem Kapitel der Zusammenschau von Phaedrus und Horaz stehen autobiographische⁵⁸⁸ Episoden beider Dichter im Vordergrund. In dem Status der Passagen zwischen Fiktionalität und Faktualität zeigt sich dabei eine Form der Fiktionalisierung scheinbar biographischer Informationen, denen eine Funktion in der Selbstinszenierung zu eigen ist. Diese soll im Folgenden ergründet werden. Dabei liegt erneut der Schwerpunkt des Erkenntnisinteresses auf dem Phaedrustext, dessen selbstinszenatorische Dimension vor dem Hintergrund der Horazpassagen zu beurteilen ist. Der spezielle selbstinszenatorische Impetus der Vermengung von Fiktionalem und Faktuellem – zusammen mit ihrer Position an einem werkkonzeptionellen Höhepunkt des dichterischen Selbstwertes – ist schließlich, was die untersuchten Texte thematisch zusammenhält und nicht nur von autobiographischen Zeugnissen anderer Autoren,⁵⁸⁹ sondern auch anderen Passagen bei Horaz abgrenzt.⁵⁹⁰

588 Der Begriff ist in Abgrenzung zu ‚biographischen Passagen‘ gewählt in der Nachfolge von PASCAL (1960) 83 u. 95, der der Biographie das Ziel objektiver Wahrheit attestiert, während in der Autobiographie die Darstellung einer subjektiven angestrebt werde. Dazu auch (mit dem Fokus auf *Ov. trist.* 4,10) FREDERICKS (1976) 141. Wenn im Folgenden bisweilen von ‚biographischen Informationen‘ die Rede ist, so sind diese im obigen Sinne der Autobiographie aufzufassen. Angesichts der selbstinszenatorischen Funktion ist in den vorliegenden Fällen von ‚Autobiographien‘ zu sprechen. Der Terminus *technicus* der ‚Sphragis‘ (grundlegend zu dem Phänomen ist KRANZ [1961]) berührt diesen Problemkomplex genauso wie die damit verknüpfte Frage, auf wen eine solche Darstellung verweist, denn der Begriff ‚Sphragis‘ beschreibt letztlich einen Kurzschluss zwischen textinternem Ich und empirischem Autor. Grundlegend zu autobiographischen Darstellungen in der Antike (und darüber hinaus) ist MISCH (1949).

589 Dies ist bereits ein struktureller Unterschied zu Ovids *Tristien* 4,10, mit 66 Distichen einem der längsten biographischen Zeugnisse der römischen Literatur bis zur augusteischen Zeit. Darüber hinaus hat das Gedicht mehr gemein mit anderen Sphragiden in Schlussgedichten wie z. B. *Ov. am.* 3,15 sowie *Hor. epist.* 1,20 und *Prop.* 1,22. Siehe LUCK (1977) 265 f., der auf die Verwandtschaft der Elegie zu Grabinschriften hinweist: „und so ist dieses Gedicht halb Sphragis, halb Nekrolog“ (266). Wichtiger ist in dieser Untersuchung allerdings die Eigenschaft der Mischung fiktionaler und faktualer Aspekte. Zwar lässt sich auch im Falle der Elegie 4,10 von einer Literarisierung der Autobiographie sprechen – schließlich weist das Gedicht eine hohe Dichte v. a. rhetorischer Topoi auf und stellt die Dichtung als treibende Kraft des Lebens dar –, doch sind dies subtile und in erster Linie strukturelle Formen der Literarisierung. Auch zeigt sich in dem langen Gedicht mehr der Anspruch einer „straightforward commemoration of Ovid’s life“ (FAIRWEATHER [1987] 186), der nur bedingt zu den hier untersuchten Passagen passt. Dazu kommen die unterschiedlichen werkkonzeptionellen Funktionen, die sich schon im niederen Status der Briefgattung (siehe dazu KORENJAK [2005a] 51 f.) gegenüber dem explizit hohen Anspruch im dritten Buch der *fabulae Aesopiae* und Horazens *Oden* zeigen. Dennoch bietet 4,10 vereinzelt durchaus vergleichbare Formen von fiktionaler Markierung, wenn z. B. Ovid die Muse anspricht: *tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro, / in medioque mihi das Helicone locum* (4,10,119 f.). LUCK (1977) 275 vermutet, dass es sich dabei um eine Reminiszenz an Kallimachos’ *Aitien* (vermutl. *Aet.* 1,3 f. [ASPER]) handelt. Grundlegend zur Literarizität von 4,10 sind MISCH (1949), FREDERICKS (1976) und FAIRWEATHER (1987).

590 Horazens *Epistel* 2,2 ist am Ende zwar biographisch (211–216), doch ist das Gedicht der Sphragis näher und mit Blick auf Phaedrus v. a. werkkonzeptionell (siehe oben Anm. 554) und intertextuell (siehe

Im Fokus steht zum einen die zentrale biographische Passage des Prologes des dritten Buches der *fabulae Aesopiae*, deren komplexes Verhältnis von scheinbar autobiographischer Darstellung zu selbstinszenatorischer Erhöhung in einem Dichtungstopos sich schon in der widersprüchlichen Rezeption des Passus zeigt.⁵⁹¹ Sämtliche Passagen des horazischen Werkes entstammen dessen *Oden*. Dass gerade das lyrische Werk die höchste Dichte in dieser Hinsicht relevanter Stellen aufweist, ist insofern erwartbar, als Horazens *Oden* und das dritte Buch der *fabulae Aesopiae* werkkonzeptionell einen vergleichbaren Status haben. Wie in der werkkonzeptionellen Zusammenschau von Phaedrus und Horaz gezeigt werden konnte, ist in Phaedrus' drittem Fabelbuch und Horazens *Oden* der Zenit des Dichtungsanspruches beider zu verorten: Dieser offenbart sich bei Phaedrus ebenso in jener autobiographischen Passage, die im Folgenden untersucht werden soll, wie in den Ansprüchen, die er in den Versen 1–16 an den Leser seiner Dichtung richtet.⁵⁹²

Was die Stellen bei Horaz grundsätzlich von den für das Genre typischen autobiographischen Stellen in dessen *Briefen* unterscheidet, ist ihr anderer fiktionaler Status.⁵⁹³ Während im Brief die Grenze zwischen Autor und Erzähler durch den verhältnismäßig alltagsnahen Stil und die Prominenz der ersten Person Singular, des ‚Ich‘, bisweilen verschwimmt, scheint sie in den *Oden* zunächst, gerade aus moderner literaturwissenschaftlicher Perspektive,⁵⁹⁴ greifbarer zu sein. Allerdings ist das ‚Ich‘ auch – und bisweilen besonders – in lyrischer Dichtung sehr präsent. Der für diesen Zusammenhang wichtige Unterschied zwischen den Gattungen ist vielmehr, dass ein ungemein höherer Grad an Fiktionalität in der Lyrik zu erwarten ist, was sich wiederum in der Lesererwartung zeigt. Allgemein formuliert: In der Lyrik sind Faktualitätsmarker als besondere Merkmale zu werten, während die Briefgattung ihren eigentlich faktualen Charakter mit Verweisen auf ihre Fiktionalität relativiert. Die Gattungen sind grundsätzlich an unterschiedlichen Enden der Fiktionalitätsskala anzusiedeln. Zudem ist ein wichtiges Element der Fiktionalisierung in den untersuchten Horazpassagen die Präsenz göttlicher Mächte in biographischen Stellen. Gerade der Einfluss des Göttlichen auf das Ich ist mit Blick auf das horazische Werk ein Spezifikum der Oden-dichtung.⁵⁹⁵ So hält Helmut KRASSER fest:

die Interpretation von Phaedr. 3,14 in Kapitel 4.3) interessant. Eine vergleichbare Form der Vermengung von Fiktionalem und Faktualen findet sich dort kaum.

⁵⁹¹ Siehe speziell dazu unten Anm. 645.

⁵⁹² Auch die formale Einswerdung mit Aesop spielt bei Phaedrus' Selbstinszenierung in diesem Gedicht eine wichtige Rolle, die sich sogleich auf formaler Ebene zeigt. Siehe dazu Kapitel 3.4.

⁵⁹³ Zum Brief als beliebte biographische Form siehe MISCH (1949) 312 und KORENJAK (2005a) 52f.

⁵⁹⁴ In der modernen Literaturwissenschaft darf das ‚lyrische Ich‘ nicht mit dem realen Autor gleichgesetzt werden, doch nach antikem Verständnis ist diese Trennung viel weniger ausgeprägt. Vgl. FRICKE, H./STOCKER, P. „Lyrisches Ich“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 (2000) 509–511, 509.

⁵⁹⁵ Ähnlich vorher schon SCHMIDT (1982) 519: „Der entscheidend wichtige Unterschied [scil. zwischen den *Satiren* und *Epoden* auf der einen, der lyrischen Dichtung auf der anderen Seite] ist das Fehlen

Die Allgegenwart der Götter im Leben des Dichters ist distinktives Merkmal der Odendichtung. Vergleichbares findet sich weder in den Satiren noch in den Epoden noch in den Episteln. So fehlen Verweise auf die existenzbewahrenden Rettungstaten der Götter in den autobiographischen Passagen der Satiren und Episteln völlig.⁵⁹⁶

Mit der Darstellung des Göttlichen in scheinbar historischen Ereignissen verwischt gleichsam die Grenze zwischen Erzählung und empirischer Begebenheit. Auch wenn die Trennung zwischen Autor und Erzähler bzw. textinternem Ich in der Antike noch nicht die Verbindlichkeit der modernen Literaturwissenschaft erlangt hat,⁵⁹⁷ sind die vorliegenden Textstellen insofern auffällig, als sie in dieser Hinsicht ein inkonsistentes Bild ergeben. Wie HARRISON (2007b) zeigen kann, vermengen sich Fiktionalität und Faktualität in diesen autobiographischen Episoden auf besondere Weise. In dieser Eigenschaft sind die Textstellen sogar als direkte Vorbilder für autobiographische Stellen bei Phaedrus, vornehmlich den Prolog des dritten Buches, denkbar.

Im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen dabei v. a. Passagen aus zwei horazischen Oden, die thematisch verknüpft sind durch die Darstellung eines direkten Einflusses von Göttern oder göttlich inspirierter Dichtung auf scheinbar biographische Lebensereignisse. Den Kern von *Ode* 1,22 bildet die Erzählung einer Begegnung des Dichters mit einem Wolf, den er mit seinem Gesang vertreibt, in *Ode* 3,4 wird über drei Strophen ein Kindheitserlebnis geschildert, anhand dessen der Dichter seinen göttlichen Schutz exemplifiziert. Zudem wird in *Ode* 3,4 auf drei weitere Erlebnisse verwiesen, bei denen göttliche Mächte das Ich vor dem Tod bewahrt hätten. Zwei dieser Ereignisse – ein Schiffsunglück vor der Küste Siziliens und ein umstürzender Baum – werden noch an anderer Stelle in den *Oden* genannt. Auch diese Passagen sollen daher kurz untersucht werden.

Die Relevanz der folgenden Passagen aus den horazischen *Oden* liegt zusammenfassend also darin, dass sie zeigen, welch fester Bestandteil der horazischen wie der phaedrianischen Selbstinszenierung der Anspruch auf göttlichen Schutz bzw. überhaupt die Präsenz eines göttlichen Einflusses ist. Dass sich in diesem Aspekt die *Oden* als primärer Prätext erweisen, untermauert die oben beschriebenen werkkonzeptionellen Eigenschaften der *fabulae Aesopiae* und die besondere Bedeutung des dritten Buches im Speziellen: Der göttliche Einfluss als ein wichtiger Aspekt des horazischen Selbstverständnisses in dessen lyrischem Werk ist nämlich im Hinblick auf Phaedrus' dritten Prolog, eine poetologisch zentrale Passage der *fabulae Aesopiae*, ein interpretatives Schlüsselement. Bei Phaedrus und Horaz zeigt sich daher gerade im

einanderseits und das Vorhandensein andererseits der Musen und musischen Götter. Die horazischen *Satiren* und *Epoden* kennen keine Muse, die Lyrik ist dagegen Musenkunst.“

596 KRASSER (1995) 13.

597 Die als *lex Catulli* bekannte Forderung aus *carmen* 16, nicht vom textinternen Ich auf den realen Autor zu schließen, ist in der römischen Literatur vielfach wiederaufgenommen worden (z. B. Ov. *trist.* 2,1,353–356; Mart. 1,4; Plin. *epist.* 4,14,3–6). Dies zeigt zum einen die Zeitlosigkeit Catulls, zum anderen die Notwendigkeit der Dichter in der Antike, auf die Trennung zwischen den beiden Bereichen hinzuweisen. Siehe hierzu außerdem oben Anm. 4.

Einfluss des Göttlichen nicht nur ihre Selbstwahrnehmung als Dichter, sondern im Gleichzug auch eine bestimmte Anspruchsebene an die eigene Dichtung und ihre Poetik. Die Ebenen der Selbstinszenierung und der Poetologie lassen sich also in diesem Aspekt bei beiden Dichtern kaum trennen. Entsprechend fallen auch bei den im Folgenden untersuchten Passagen selbstinszenatorische und poetologische Relevanz zusammen.

6.4.1 Horaz unter göttlichem Schutz (*carm.* 1,22,9–16 und 3,4,9–20)

Die erste Passage, die hier untersucht werden soll, ist ein Teil von Horazens *Ode* 1,22. In dem Gedicht proklamiert das Ich Sicherheit vor Gefahren, die es in doppelter Weise an moralische Integrität und poetische Tätigkeit koppelt.⁵⁹⁸ Als Paradigma für diesen Zusammenhang wird eine biographische Anekdote angeführt, nach der das Ich bei Sabinum einem Wolf begegnet sei und diesen mit Gesang vertrieben habe. In dem Thema des Gesanges zeigt sich eine weitere Ebene des Gedichts. Denn spätestens mit der Erwähnung Lalages (1,22,10) wird deutlich, dass die poetische Tätigkeit amorösen Inhalts ist. Mit dieser Dimension, die am Ende des Gedichts ins Zentrum zu rücken scheint (NISBET/HUBBARD [1978] 263 halten fest: „in the last two lines the emphasis is on the love rather than the poetry.“), wird die *integritas* des Ichs zugleich zu einer Unversehrtheit als Liebender. Damit berühren sich in dem Gedicht der Anspruch stoischer Genügsamkeit, die Selbstdarstellung des Dichters unter göttlichem Schutz und die Dimension des liebenden Dichters, der sich als *miles amoris* zeigt.⁵⁹⁹ Im Zentrum soll hier zu Gunsten einer fokussierten Betrachtung die eigentliche autobiographische Passage 9–16 stehen und auf die rahmenden Strophen 1, 2, 5 und 6 nur mit Blick auf den Mittelteil eingegangen werden. Hier die ersten vier Strophen des Gedichts, auf die ich mich aus genannten Gründen interpretatorisch beschränke:

*Integer vitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec venenatis gravida sagittis,
Fusce, pharetra,*

*sive per Syrtis iter aestuosas
sive facturus per inhospitalem
Caucasum vel quae loca fabulosus
lambit Hydaspes.*

5

⁵⁹⁸ Siehe KRASSER (1995) 74.

⁵⁹⁹ Zum Stoischen vgl. NISBET/HUBBARD (1978) 262, zur militärischen Semantik WEST (1995) 105, zum Theophiliemotiv siehe KRASSER (1995) 74 f. Kompliziert ist die Frage nach einer humoristischen Dimension des Gedichts, die in der Forschung v. a. an dem Adressaten der Ode, Fuscus, festgemacht wurde. Siehe NISBET/HUBBARD (1978) 261 f. und 263, WEST (1995) 106 und MAYER (2012) 168 f.

*namque me silva lupus in Sabina,
dum meam canto Lalagen et ultra* 10
*terminum curis vagor expeditis,
fugit inermem,*

*quale portentum neque militaris
Daunias latis alit aesculetis*
nec Iubae tellus generat, leonum 15
*arida nutrix.*⁶⁰⁰

Untadelig im Leben und von Frevel frei, nicht bedarf man maurischer Speere und Bogen noch, schwer gefüllt mit giftgetränkten Pfeilen, Fuscus, des Köchers,

[5] sei's, daß durch die Syrten den Weg, die sengenden, sei's, daß man nehmen ihn will durch den ungastlichen Kaukasus oder zu jenen Orten, die da sagenumwoben bespült der Hydaspes.

Ist doch vor mir im Forst der Wolf im Sabinerland, [10] während die meine ich sang, die Lalage, und über die Grenzen ohne Sorgen streifte frei, fortgeflohen, vor dem Waffenlosen

ein Ungeheuer, wie weder das kriegerische Daunosland weithin es nährt in den Wäldern [15] noch Jubas Erde es zeugt, der Löwen lechzende Amme.⁶⁰¹

Die ersten Verse stellen das Thema der Ode vor, deren Ich keinerlei Waffen bedarf, da es *integer vitae scelerisque purus* ist. Wie *non eget* andeutet, liegt damit zum einen ein Hinweis auf die stoische Tradition vor, die Schutz vor Gefahren nicht durch materielle Bewaffnung, sondern moralische Integrität proklamiert.⁶⁰² Zum anderen überträgt Horaz hier den elegischen Topos des Liebenden, der unter göttlichem Schutz steht, auf sich als Dichterfigur, dessen Liebe zu Lalage in den Schlussversen des Gedichts erwähnt wird.⁶⁰³ Das Thema des ohne Waffen sicheren Dichters wird nun in der zweiten Strophe weiter ausgeführt, wenn der Dichter sich sogar in äußerst unwirtlichen Gegenden sicher wähnt, die nun im parallelen *sive (...)* / *sive (...)*, (5f.) erläutert werden: Die Syrten, eine nordafrikanische Wüstengegend,⁶⁰⁴ und der ungastliche Kaukasus (*inhospitalem*, 6) sind ebenso berühmt-berüchtigt wie der Fluss Hydaspes⁶⁰⁵ und taugen dementsprechend mehr dazu, die Aussage der ersten Strophe zu festigen. Nach diesen Gegenden, die mit dem Attribut *fabulosus* (7) von Horaz selbst im literarisch-

⁶⁰⁰ Hor. *carm.* 1,22,9–16.

⁶⁰¹ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁶⁰² Siehe NISBET/HUBBARD (1970) 262.

⁶⁰³ *Dulce ridentem Lalagen amabo* / *dulce loquentem* (*carm.* 1,22,23f.). Zum Topos, dass der Liebende unter göttlichem Schutz steht, vgl. *nec tamen est quisquam sacros qui laedat amantis* (Prop. 3,16,11f.). So auch NISBET/HUBBARD (1970) 262f., FRAENKEL (1957) 187 und MACFARLANE (1981) 23.

⁶⁰⁴ Darüber hinaus zeigt sich hierin möglicherweise der Einfluss des Stoischen insofern, als die Syrten auf den Stoiker Cato verweisen könnten. Siehe MAYER (2012) 166 und NISBET/HUBBARD (1970) 262.

⁶⁰⁵ Der Hydaspes (jetzt Jhelam) mündet in den Indus und war Schauplatz der Schlacht Alexanders d. Großen gegen den indischen König Poros. Der assoziationsreiche Fluss wird in der lateinischen Literatur erstmals von Vergil erwähnt (*Medus Hydaspes*, *georg.* 4,211). Zudem galt Indien – genau wie der Kaukasus – als Ort, der wilde Bestien hervorbringt (vgl. Lact. *inst.* 5,11,4).

mythischen Bereich verortet werden, folgt ein weiteres Beispiel für Horazens Prämisse, das allerdings autobiographischen Ursprungs zu sein scheint.

Horaz schildert in der dritten Strophe des Gedichts die Begegnung mit einem Wolf – diese wird im Sabinerland (*silva* [...] *in Sabina*, 9) verortet, wo sich das Landgut des realen Dichters Horaz befand. Wie verschiedentlich dargelegt wurde, ist das Zusammentreffen mit einem Wolf in dieser Gegend Italiens nicht *per se* außergewöhnlich und die Tatsache einer solchen Begegnung durchaus glaubwürdig.⁶⁰⁶ Dass die Gegend um das sabinische Landgut in dieser Strophe gleichgesetzt wird mit mythologisch aufgeladenen und für ihre Gefahren bekannten Orten wie Indien und dem Kaukasus, mag einem humoristischen Impetus der Ode geschuldet sein, der vielfach festgestellt wurde.⁶⁰⁷ Unabhängig von dem zweifelhaften humoristischen Status des Gedichts lässt sich zunächst allerdings ein Befund festhalten: Die Parallelisierung dieser Orte mit dem fest in die Biographie des Dichters eingeschriebenen Sabinerland stellt eine Vermengung von fiktionalen und faktualen Bezugssystemen dar.⁶⁰⁸

Indem Horaz nämlich die Rettung vor dem Wolf nun seiner musischen Beschäftigung (*dum meam canto Lalagen*, 1,22,10) zuschreibt, wird auch der literarische Topos des göttlichen Schutzes in die reale Lebenswelt des Dichters übertragen, die sich von der literarischen Sphäre kaum noch trennen lässt bzw. von ihr überlagert wird. Eine solche Nähe zu göttlichen Gestalten und deren Einfluss wird bereits im Programmgedicht *Ode* 1,1 proklamiert, wenn Horaz seine ‚Vermischung‘ mit den Göttern beschreibt.⁶⁰⁹ Von welcher Bedeutung die Göttlichkeit und der Einfluss des Göttlichen als dichterische Existenzform für Horaz sind, hat Helmut KRASSER erläutert:

Eine ähnliche Kennzeichnung des Lebens eines lyrischen Dichters als eines Lebens in der unmittelbaren Gegenwart des Göttlichen findet sich weder in der poetischen Tradition (...) noch im unmittelbaren literarischen Kontext spätrepublikanischer und augusteischer Gedichtbücher.⁶¹⁰

KRASSER führt weiter aus, dass eine solche Form der Selbstdarstellung, in der die literarische Gattungswahl von der Lebensweise des Dichters nicht mehr zu trennen ist, in dieser Form als horazisches Spezifikum gelten darf; zumindest mit Blick auf die ihm literarhistorisch nahestehenden Neoteriker und Elegiker.⁶¹¹ Im vorliegenden Gedicht

⁶⁰⁶ Siehe u. a. NISBET/HUBBARD (1970) 268, die auf FRAENKEL (1957) 186, Anm. 3 verweisen, wo dieser neuzeitliche Sichtungen von Wölfen in der unmittelbaren Nähe der betreffenden Gegend erwähnt.

⁶⁰⁷ Eine solche humoristische Dimension des Gedichts wird zumeist am Adressaten Fuscus festgemacht, der in *Satire* 1,9 Humor beweist, wenn er so tut, als bemerke er Horazens subtile Hilferufe um Errettung vor dem Schwätzer nicht. Siehe NISBET/HUBBARD (1970) 261–263, WEST (1995) 106 f. u.v.a.

⁶⁰⁸ Vgl. HARRISON (2007b) 24: „(...) once again an element of fantasy is combined with an element of detailed realism.“

⁶⁰⁹ *Me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis* (Hor. *carm.* 1,1,29 f.). Auch dieser hohe Dichtungsanspruch wird allerdings relativiert, wenn Horaz am Ende der Ode prophezeit, er werde sich bei der Apotheose den Kopf an den Sternen stoßen (1,1,35 f.). Dazu mehr unten in Kapitel 6.5.

⁶¹⁰ KRASSER (1995) 13.

⁶¹¹ Siehe ebenfalls KRASSER (1995) 13.

wird dadurch aus einer wenig spektakulären Begegnung mit einem Wolf in der Nähe seines Landgutes ein *exemplum* für den göttlichen Schutz,⁶¹² unter dem der Dichter zu stehen beansprucht. Der für diese Untersuchung wichtige Zusammenhang fiktionaler und faktualer Elemente zielt dabei nicht auf die Frage ab, welche empirische Grundlage das geschilderte Erlebnis hat, denn alle Aussagen dazu müssen spekulativ bleiben. Stattdessen ist der Befund wichtig, dass ein *per se* mögliches und insofern nicht unglaubliches Ereignis instrumentalisiert wird für eine Selbstdarstellung als göttlicher Dichter. Es geht hier also nicht um die Grenze zwischen Fiktion und Fakt, sondern um die Aufhebung eben dieser – in letzter Instanz also nicht um Fragen der Historizität, sondern um Fragen der poetischen Selbstinszenierung.⁶¹³

Auf ähnliche Weise werden diese Pole in *Ode* 3,4 einander angenähert, indem ein biographisches Ereignis, dessen trivialer Kern ein Kindheitserlebnis zu sein scheint, zu einer Wundergeschichte und zum beispielhaften Moment göttlichen Schutzes wird: Der junge Horaz wird nach dem Spiel zum Schutze vor Wildtieren von Tauben mit Laub bedeckt und schläft sicher unter Lorbeer und Myrte.

Kindheitserlebnisse in Horazens *Ode* 3,4

Das Gedicht ist mit 56 Versen mehr als doppelt so lang wie *Ode* 1,22, die autobiographische Passage beschränkt sich auf die Verse 9–20. Das Gedicht beginnt mit einer Anrufung der Muse Kalliope, die von dem Ich um Inspiration gebeten wird. Am Ende dieses Teils wird die Möglichkeit in Aussicht gestellt, dass die Inspiration durch die Muse ausbleiben könnte (*an me ludit amabilis insania?*, 3,4,5), doch das Ich berichtet im Folgenden von der Begebenheit und veranschaulicht so eine besondere Verbindung zum Göttlichen:

<i>me fabulosae Volture in Apulo</i>	
<i>nutricis extra limina Pulliae</i>	10
<i>ludo fatigatumque somno</i>	
<i>fronde nova puerum palumbes</i>	
<i>texere, mirum quod foret omnibus,</i>	
<i>quicumque celsae nidum Aceruntiae</i>	
<i>saltusque Bantinos et arvum</i>	15
<i>pingue tenent humilis Forenti,</i>	
<i>ut tuto ab atris corpore viperis</i>	
<i>dormirem et ursis, ut premerer sacra</i>	
<i>lauroque conlataque myrto,</i>	
<i>non sine dis animosus infans.</i> ⁶¹⁴	20

612 NISBET/HUBBARD (1970) 264 nennen die Episode „trivial at best“.

613 Siehe dazu KRASSER (1995) 76 f., der sich auf SCHMIDT (1982) 515–538, insbes. 524 beruft.

614 Hor. *carm.* 3,4,9–20.

Mich haben, wie in der Sage, zu Voltur in Apulien, als ich entfernt [10] von der Schwelle meiner Amme Pullia vom Spiel ermüdet lag im Schlaf, mit frischem Laube – mich, den Knaben – Tauben

bedeckt: Ein Wunder für alle, die da das Nest des hohen Aceruntia, [15] die die Bergwälder Bantias und den Boden, den fetten, bewohnen des flachen Forentum:

daß ich beschützt den Leib vor schwarzen Schlangen und vor Bären, schlief, daß auf mir ruhte heilig mit dem Lorbeer vermengt die Myrte – [20] nicht ohne die Götter war des Geistes voll der Knabe.⁶¹⁵

Der vom Schlaf übermannte junge Horaz wird hier von Tauben mit Laub zugedeckt und so vor den Gefahren der Wildnis (Bären, Schlangen etc.) geschützt. Das Ereignis ist wundersam, *mirum*, und die Tauben werden durch das Attribut *fabulosae* dem Bereich des Mythischen zugeordnet. Mit demselben Attribut wird schon in 1,22 der Hydaspes versehen und beide Elemente werden damit der Sphäre des Mündlichen, Fiktionalen, letztlich des Literarischen zugewiesen. Ferner wird das Kleinkind mit dem Apoll heiligem Lorbeer und mit der Venus verbundener Myrte zugedeckt und so unter den Schutz der Gottheiten der Dichtung und der Liebe gestellt, schließlich explizit dem Göttlichen beigeordnet in dem Vers *non sine dis animosus infans* (20).⁶¹⁶ Auch in diesem Gedicht wird im Kontext der Musenergebenheit (*vester, Camenae*, 3,4,21) auf das Sabinerland verwiesen und dieses neben Tibur und Praeneste als göttliche Wirkstätte dargestellt (22f.). Dazu kommt, dass die Geschichte in Apulien, Horazens Heimat, verortet wird.⁶¹⁷ Diese unscheinbaren geographischen Details stehen dabei im Kontrast zur wundersamen göttlichen Rettung.⁶¹⁸

Wundergeschichten dieser Art sind zudem wiederkehrende Elemente in Biographien v. a. griechischer Dichter. So wurde von Stesichoros berichtet, eine Nachtigall hätte auf seinem Mund gegessen und gesungen,⁶¹⁹ Platon sei von Bienen mit Honig

615 Übersetzung von KYTZLER (2006).

616 Bemerkenswert ist hier die exponierte Stellung von *infans*, das zwar ein Kleinkind meint, im eigentlichen Wortsinn aber einen Menschen bezeichnet, der noch nicht der Sprache mächtig ist (*in + fari*, siehe OLD s.v. *infans*). Dadurch werden anschaulich mangelnde Sprachfähigkeit des Kindes und schicksalhafte Begabung zur Dichtung gegenübergestellt.

617 Siehe NISBET/RUDD (2004) 59 f.

618 Siehe HARRISON (2007b) 23, der den Elementen einen „reality effect“ zuschreibt. Vgl. außerdem NISBET/RUDD (2004) 54. Als weiteres vermeintlich historisches biographisches Element ließe sich die Nennung von Horazens Amme Pullia (*nutricis* [...] *Pulliae*, 10) sehen. Der Text ist an dieser Stelle jedoch nicht einheitlich überliefert; einige Handschriften haben *Apuliae*. Genaueres zu diesem Problem siehe NISBET/RUDD (2004) 60, die argumentieren, dass *Apuliae* der Fügung *Volture in Apulo* in Vers 9 widerspreche. Sie weisen außerdem darauf hin, dass eine Namensnennung der Amme nicht zum Ton des Gedichts passe („H is thought to be referring to his wet-nurse, but in this grand poem he would not name so obscure a person“, 60) und berufen sich dabei auf BENTLEY. Meines Erachtens wäre die Lesart *Pulliae* durchaus vertretbar, da der Eigenname nur die Ebene des scheinbar Historischen verstärken würde, die ohnehin bereits im Gedicht angelegt ist mit der ländlichen Gegend Sabinums bzw. Apuliens.

619 Siehe Plin. *nat.* 10,82; Anth. Pal. 2,128–130.

gefüllt worden,⁶²⁰ ebenso Pindar.⁶²¹ In diesem speziellen Fall liegt ein besonderer Bezug gerade zu Pindar nahe, dessen erste *pythische Ode* als Prätext eine Rolle für das Verständnis des Gedichts spielt.⁶²² Der Befund, dass Horaz sich mit der Darstellung dieses Kindheitserlebnisses in einer literarischen Tradition bewegt, ist wichtig für diese Untersuchung, weil er die Beobachtung untermauert, dass der Einfluss des Göttlichen nicht nur eine wundersame Begebenheit, sondern Teil einer literarischen Konvention ist, die hier mit der vermeintlichen historischen Lebenswelt des Dichters verbunden und für dessen Selbstinszenierung funktionalisiert wird. Wie SCHMIDT (1982) 522 bemerkt, ist die Episode in der Forschung zumeist für fiktiv gehalten worden. Wie im Falle der oben untersuchten autobiographischen Episode in *Ode* 1,22 ist die notwendigerweise spekulative Antwort auf diese Frage allerdings kaum interpretatorisch relevant.⁶²³ Vielmehr ist der selbstinszenatorische Aspekt der Passage in den Fokus zu nehmen, der die Stelle als eine literarisierte autobiographische Anekdote ausweist, deren Anspruch göttlichen Schutzes mit Blick auf den hohen Grad an Poetizität des horazischen Lyrikwerkes folgerichtig ist. SCHMIDT (1982) 524 f. fasst diesen Zusammenhang treffend zusammen:

[...] die musischen Götter sind in den Errettungsberichten das Resultat eines sinnstiftenden Aktes, nämlich Dankbarkeit aus der Erfahrung der Bedeutung des eigenen Tuns, d.h. des lyrischen Dichtens. Insofern sind sie Fiktion, d.h. menschliche Leistung und Deutung von Erfahrungen, aber darum doch nicht Unwirklichkeit.

Die Tatsache, dass die Frage nach der Historizität der Ereignisse sowohl in den Oden 1,22 und 3,4 als auch den folgenden Stellen intuitiv als wichtig eingestuft wird, stützt m. E. dennoch gerade den Befund, dass triviale Alltagswelt und die Sphäre des Literarischen, die sich zumeist im Einfluss der Götter zeigt, auf besondere Weise vermengt sind in den untersuchten Passagen. Horaz inszeniert sich hier als Schützling der Götter, die er fest in seine Lebenswelt einschreibt, und legitimiert sich so als lyrischer Dichter, dessen Daseinsform ohne das Göttliche nicht denkbar ist.⁶²⁴

Die Verse 9–20 bilden zwar die längste autobiographische Episode in *Ode* 3,4, doch erschöpfen sich die biographischen Informationen nicht darin, denn Horaz verweist in dem Gedicht auf drei weitere Begebenheiten, in denen er durch göttliche Hilfe gerettet wurde:

620 Siehe Cic. *div.* 1,78 (*At Platoni cum in cunis parvulo dormienti apes in labellis consedissent, responsum est singulari illum suavitate orationis fore*); Plin. *nat.* 11,55; Ael. *VH* 12,45.

621 Siehe Ael. *VH* 12,45. Siehe außerdem NISBET/HUBBARD (2004) 54 und vgl. HORSFALL (1998) 44.

622 Vgl. WILLIAMS (1969) 53, WEST (2002) 45 f. mit weiteren Bezügen zu anderen Pindaroden. Außerdem NISBET/RUDD (2004) 53.

623 Ähnlich WILLIAMS (1969) 53 und KRASSER (1995) 76.

624 Vgl. dazu ebenfalls KRASSER (1995) 76, der darin auf SCHMIDT (1982) 524 und PÖSCHL (1956) 164 aufbaut.

vestris amicum fontibus et choris
non me Philippis versa acies retro,
devota non extinxit arbor
*nec Sicula Palinurus unda.*⁶²⁵

25

[25] Euren Quellen bin ich Freund und euren Reigen – so hat nicht mich zu Philippi die Schlachtreihe, gewendet nach rückwärts, fluchbeladen nicht ausgelöscht jener Baum noch vor Sizilien Palinurus mit seiner Woge.⁶²⁶

Vers 26 spielt auf die geglückte Flucht aus der Schlacht von Philippi an, wo Horaz auf der Seite Marc Antons kämpfte, Vers 27 deutet einen Zwischenfall an, in dem ein umstürzender Baum eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat, und Vers 28 legt nahe, dass Horaz – ebenso wie Maecenas – bei einem Seesturm vor Kap Palinuro zugegen war.⁶²⁷

Dass in diesen Fällen Götter für die Rettung des Dichters zuständig waren, wird deutlich, wenn man weitere Erwähnungen der Zwischenfälle untersucht. Vor dem umstürzenden Baum wurde Horaz z. B. durch Faunus gerettet, beruft sich aber zugleich auf eine Nähe zu Merkur:

me truncus inlapsus cerebro
sustulerat, nisi Faunus ictum

dextra levasset, Mercurialium
*custos virorum.*⁶²⁸

30

Mich hätte ein Baum im Sturz auf meinen Schädel hinweggerafft, hätte nicht Faunus den Schlag mit seiner Rechten gemildert, er, Merkurs [30] Männern ein Schützer!⁶²⁹

Faunus ist das römische Äquivalent von Pan, dem Sohn des Hermes, dem wiederum im römischen Kult Merkur entspricht. Dass der Gott Merkur eine wichtige Rolle für Horazens Selbstdarstellung spielt, wird schon darin sichtbar, dass ihm mit *Ode* 1,10 der erste Götterhymnus des horazischen Lyrikwerkes gewidmet ist.⁶³⁰ Wenn Horaz sich hier indirekt als *vir Mercurialis* bezeichnet, beansprucht er für sich damit den Schutz des Dichtergottes, des Erfinders der Leier.⁶³¹ Dieser Aspekt des Gottes ist zentral für das Verständnis der Verbundenheit des Ichs mit demselben: In Merkurs Funktion als Gott der Redekunst und der Dichtung ist er nämlich insofern naheliegend als Schutzgott-

⁶²⁵ Hor. *carm.* 3,4,25–28.

⁶²⁶ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁶²⁷ Siehe NISBET/RUDD (2004) 65.

⁶²⁸ Hor. *carm.* 2,17,27–30a.

⁶²⁹ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁶³⁰ Grundlegend zu Hermes' Funktion in Horazens lyrischem Werk ist NEUMEISTER (1976).

⁶³¹ Siehe NEUMEISTER (1976) 189. Daneben gibt es die Vermutung astrologischer Implikationen dieser Junktur, die NISBET/HUBBARD (1978) 286 unter Berufung auf BOLL (1910) 164–167 bereits andeuten und die z. B. LYNE (1995) 120 stark macht. Dagegen RÜPKE (1998) 448, Anm. 39.

heit für die Lyrik, als sein Eingreifen gerade an Dichtung von hohem Status, wie das Epos, erinnert.⁶³² Wie in *Ode* 1,22 wird der Bedarf göttlichen Schutzes besonders ersichtlich vor dem Hintergrund des hohen Anspruchs der Gattung, in der sich Horaz bewegt: Göttlichkeit und dichterisches Selbstverständnis werden hier enggeführt.⁶³³ Dass die eigentliche Rettung vor dem Baum Merkurs Sohn Faunus zugeschrieben wird, ist einerseits naheliegend aufgrund der engen Verwandtschaft der Götter, andererseits bewirkt es eine textinterne Konsistenz, denn Faunus wird in *Ode* 1,17,2–4 als Schützer des sabinischen Landgutes dargestellt und ist ohnehin assoziiert mit ländlichen Gegenden wie Sabinum, dem Schauplatz der Begebenheit.⁶³⁴

Dabei zeichnet auch diese Episode das Nebeneinander des Trivialen und des Göttlichen aus, das vor allem in den ersten zwölf Versen von *Ode* 2,13 deutlich wird, die Horaz ganz dem verfluchten Baum bzw. dem Gärtner widmet, der ihn – angeblich vorsätzlich – zum Schaden der Nachwelt gesät hat.⁶³⁵ Die Pflanzung des Baumes wird dort als ἀρχὴ κακῶν dargestellt. Der Gärtner wird in einem σχετλιασμός verflucht und mit Zauberei und Giftmischen in Verbindung gebracht, wie sie die mythische Medea praktizierte.⁶³⁶ Die Beinahe-Todesursache wird also mit mythischen Bildern und mit Bedeutung aufgeladen, so dass sie als ursächliche Entsprechung durchaus zur göttlichen Rettung durch Merkur in *Ode* 2,17 passt.⁶³⁷

Merkur ist es auch, der Horazens Flucht vom Schlachtfeld in Philippi gewährleistet. Der Vorfall wird genauer in *Ode* 2,7 beschrieben:

*tecum Philippos et celerem fugam
sensi relictā non bene parmula,
cum fracta virtus et minaces
turpe solum tetigere mento:*

10

*sed me per hostis Mercurius celer
denso paventem sustulit aere*⁶³⁸

632 Vgl. HORSFALL (1998) 46 und HARRISON (2007b) 24 f.

633 So ist auch der Wechsel zwischen den Musen als Schutzgottheiten in 3,4 und dem Dichtergott Merkur in 1,22, die beide mit demselben Vorfall assoziiert werden, weniger widersprüchlich, als es zunächst den Anschein hat – beide haben eine ähnliche Funktion in der Selbstinszenierung des Dichters.

634 Siehe NISBET/HUBBARD (1978) 286 und KRASSER (1995) 72. Grundlegend für den Bezug zum Sabinum im Speziellen ist SCHMIDT (1977b) 97–112. Es gibt noch andere Vermutungen bezüglich Faunus' Rolle, wie z. B., dass er hier als ländlicher Schutzgott dem Jupiter, Maecenas' Retter, gegenübergestellt werden soll. Angeblich war es Jupiter, der Maecenas von einer Krankheit heilte (Hor. *carm.* 2,17,22–26). Siehe dazu ANDERSON (1982) 62 f.

635 Zum humoristischen Verständnis der Verse siehe WEST (2004) 90.

636 Siehe NISBET/HUBBARD (1978) 202. Insbesondere zu 2,13,8, wo auf Medea angespielt wird, siehe NISBET/HUBBARD (1978) 209.

637 Von dem Gott als Retter ist in der Ode freilich noch keine Rede. KRASSER (1995) 124, Anm. 99 vermutet, dass die Ode entstanden ist, noch bevor sich das Theophilikonzept poetisch durchgesetzt hat. Er verweist zudem auf SCHMIDT (1988), der sich ganz der Datierung der Ode widmet.

638 Hor. *carm.* 2,7,9–14.

Mit dir hab ich Philippi und die hastige Flucht [10] erlebt, als ich verlor unrühmlich meinen Schild, als zerbrach Mannesmut, als die Dräuenden schimpflich den Boden berührt mit dem Kinn.

Doch hat mich hin durch die Feinde Merkur rasch trotz meines Zagens emporgehoben in dichter Wolke⁶³⁹

Wie ein epischer Held wird Horaz durch den Gott vom Schlachtfeld getragen.⁶⁴⁰ Zudem lässt Horaz seinen Schild zurück – ein Motiv, das gleichsam an die für Horaz wichtigen literarischen Vorgänger Archilochos und Alkaios mahnt, die ebenfalls behaupteten, ihre Schilde in der Schlacht gelassen zu haben.⁶⁴¹ Dadurch liegen mutmaßlich reale Geschehnisse und episch-mythische Topoi erneut dicht beieinander bzw. überlappen sich sogar.

Den untersuchten Passagen ist damit gemein, dass in ihnen der Einfluss des Göttlichen in einer Weise in vermeintlich historische, in jedem Fall persönliche Erlebnisse eingeschrieben wird, dass der Eindruck einer „lyrischen Autobiographie“⁶⁴² entsteht. Analog zum hohen Anspruch seiner *Oden* sind der Einfluss des Göttlichen und die Identifikation mit Göttern – insbesondere mit solchen, die mit Dichtung assoziiert sind – im direkten Nebeneinander mit Begebenheiten, die den Eindruck von Faktualität erwecken. Die Ebenen des Fiktionalen und des Faktualen berühren sich insbesondere im Verorten wunderbarer Ereignisse in einer rustikalen Topographie, die auf empirische Wirkstätten des Dichters zu verweisen scheint und augenscheinlich in krassem Gegensatz zu den mythisch-göttlichen Elementen steht.⁶⁴³

Funktional lassen sich die Episoden allerdings erst in dem Moment der Nivellierung dieses Gegensatzes fassen. Denn Horazens dichterisches, genauer: sein lyrisches Selbstverständnis liegt gerade in der Überwindung der scheinbar widersprüchlichen Pole von Trivialität und Feierlichkeit, von Faktualität und Fiktionalität. Damit leistet Horaz die Darstellung anspruchsvoller lyrischer Dichtung als Lebensentwurf – Leben und Dichtung werden untrennbar miteinander verbunden und literarische Topoi mit realen vermengt. Die Wirkrichtung im Nebeneinander scheinbar gegensätzlicher Pole ist dabei stets eine doppelte: Nicht nur wird das Göttliche in allzu wirkliche Topographien eingeschrieben und diese so zu göttlichen Wirkstätten erhöht, sondern auch dem Göttlichen wird der Sitz in rustikalen Gegenden und Macht in persönlichen Er-

⁶³⁹ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁶⁴⁰ Siehe dazu FRAENKEL (1957) 164. Die Errettung durch Merkur hat Ähnlichkeit mit Hom. *Il.* 3,380 f.; 5,344 f.; 11,751 f.; 20,321 f.; 20,443 f. Siehe NISBET/HUBBARD (1978) 115.

⁶⁴¹ Archilochos behauptet in einer Elegie, seinen Schild im Kampf gegen die Thraker zurückgelassen zu haben: ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγαλλεται, ἦν παρὰ θάμνῳ, / ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων· / αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα· τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη; / ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίῳ (5 WEST). Ähnliches gilt für Alkaios 428a (LOBEL-PAGE). Dazu HARRISON (2007b) 25 und NISBET/HUBBARD (1978) 113.

⁶⁴² Diesen Begriff verwendet KRASSER (1995) 38 mit Blick auf die Rolle des Göttlichen in Horazens lyrischem Werk unter Berufung auf SCHMIDT (1982), der sich speziell auf die Errettungsepisoden bezieht.

⁶⁴³ SCHMIDT (1997) 177 spricht von „Fiktionalisierung der Okkasionalität“.

eignissen des Dichters beigemessen. Auf diese Weise wird eine Überhöhung der eigenen Dichtungsansprüche genauso verhindert wie eine der lyrischen Dichtung unangemessene Trivialität:⁶⁴⁴ Bei Horaz wird Göttlichkeit natürlich – und Natürlichkeit vergöttlicht.

Bei den zentralen autobiographischen Passagen in den *fabulae Aesopiae* lassen sich ähnliche Mechanismen der Vermischung von Fiktionalität und Faktualität, von abstrakter und konkreter Ebene beobachten. Phaedrus beansprucht dort eine göttliche Herkunft für sich.

6.4.2 Göttlich-Autobiographisches bei Phaedrus (3 *prol.* 17–23)

Die zentrale autobiographische Episode in den *fabulae Aesopiae* ist im Prolog des dritten Buches zu finden. Phaedrus führt in den ersten 16 Versen des Gedichtes zunächst die Ansprüche an den Leser des Werkes aus, dann leitet er mit dem markanten *ego* in Vers 17 eine vieldiskutierte autobiographische Passage ein.⁶⁴⁵ Nachdem die

644 Diesem Zusammenhang mag geschuldet sein, dass insbesondere den untersuchten Passagen vielfach eine humoristische Dimension attestiert wurde. Siehe dazu oben Anm. 607. Meines Erachtens ist die Annahme einer humoristischen Ebene ein valides und insofern denkbare Instrument, um Gegensätzliches wie die oben beschriebenen Ebenen zu erklären. Doch die Ausprägung eines solchen Momentes scheint mir in den vorliegenden Textstellen äußerst unterschiedlich zu sein (so ist ein humoristischer Impetus z. B. in *Ode* 2,13 viel plausibler als in den anderen Passagen, vgl. WEST [2004] 90). Daher bleibe ich bewusst bei dem Begriff der Ambivalenz des Fiktionalen und des Faktualen, mit denen die Spannungen der Texte beschreibbar werden, ohne in einem Maße der Subjektivität ausgesetzt zu sein, wie es der Begriff des Humors notwendigerweise sein muss.

645 Das Verständnis dieser prominenten Passage war einigem Wandel unterzogen. Zentral ist die Frage nach der Verwertbarkeit der Information von Pierien als Geburtsort des empirischen Autors – gerade angesichts der literarisch-mythischen Konnotation der Gegend. TEUFFEL (1882) 633 versteht die Verse wörtlich. Dagegen argumentiert WÖLFFLIN (1884) 157, der in Pierien einen Hinweis auf eine hellenische, poetische Tradition im Gegensatz zu einer römisch-prosaïschen sieht. SCHWABE (1884) 476 spricht sich in seiner Replik an WÖLFFLIN wiederum für ein wörtliches Verständnis aus, das er v. a. daran festmacht, dass die alten Bewohner Pieriens Thraker seien und sich somit der Hinweis auf Thrakien (3 *prol.* 56–59) ebenfalls auf den Geburtsort beziehe. Ebenso PRINZ (1906) 27 f. und SCHANZ/HOSIUS (1935) 447, der zwar auf ein metaphorisches Verständnis der Passage schon im 17. Jh. hinweist, aber feststellt: „Seine [scil. Phaedrus'] Heimat ist also Pierien, d. h. die Provinz Makedonien, und daher konnte er Orpheus und Linus zu seinen Landsleuten zählen.“ Wörtlich fassen die Verse auch DE LORENZI (1955) 30–33, der Phaedrus als gebürtig in Pierien und einer thrakischen *gens* zugehörig ausweist und auch darüber hinaus in seiner Monographie eine detaillierte Vita aus dem phaedrianischen Werk zu rekonstruieren versucht, sowie CURRIE (1984) 501 auf, der den Vergleich mit Linus und Orpheus ebenfalls als Hinweis auf eine makedonische Herkunft sieht, ebenso SCHNUR/KELLER (1985) 23, die sich auf DE LORENZI berufen. KOSTER (1991) 70 f. bemerkt Widersprüchlichkeiten in Pierien als Geburtsort und Phaedrus' geringer Akzeptanz als Dichter und lässt damit immerhin Zweifel am wörtlichen Verständnis erkennen. BLOOMER (1997) 264, Anm. 19 kritisiert nun explizit Rückschlüsse aus der Dichtung auf die Vita des Autors, HENDERSON (2001) 78 f. schreibt den Versen Doppeldeutigkeit zu. CHAMPLIN (2005) 105 f. argumentiert zunächst gegen eine wörtliche Bedeutung, versucht aber dennoch, Phaedrus' Geburtsort konkret zu verorten, nämlich in der Nähe der *Aedes Herculis Musarum* auf dem Marsfeld.

Stelle lange Zeit vor allem als Fundort für die ansonsten spärlichen Informationen zu Phaedrus' Lebensumständen genutzt wurde, setzten sich ab dem ersten Jahrzehnt des 21. Jhs. zunehmend poetologische Lesarten der Stelle durch. Wie die verschiedenen, bisweilen sogar gegensätzlichen Positionen zu dieser Passage in der Forschung bereits vermuten lassen, sind die auch bei Horaz beobachteten Ebenen von realer Autobiographie und poetischer Selbstinszenierung auch in diesem phaedrianischen Gedicht äußerst ausgeprägt:

*Ego, quem Pierio mater enixa est iugo,
in quo tonanti sancta Mnemosyne Iovi
fecunda novies artium peperit chorum,
quamvis in ipsa paene natus sim schola
curamque habendi penitus corde eraserim
et laude invicta vitam in hanc incubuerim,
fastidiose tamen in coetum recipior.*⁶⁴⁶

20

Ich, den die Mutter auf dem pierischen Berg geboren hat,
wo die heilige Mnemosyne dem donnernden Jupiter
neunmal fruchtbar den Reigen der Künste gebär,
werde, obwohl ich beinahe in der Muße selbst geboren wurde
und die Besitzsucht tief aus meinem Herzen ausradiert
und mich unter unaufhörlichem Lob auf dieses Leben eingelassen habe,
dennoch nur widerwillig in den Kreis der Dichter aufgenommen.

20

Wir erfahren einiges über Phaedrus' Herkunft: Seine Mutter habe ihn auf dem pierischen Bergrücken zur Welt gebracht (17) – jenem Berg, auf dem Mnemosyne dem Zeus die Musen geboren habe (18 f.).⁶⁴⁷ Darauf folgt ein dreigliedriges konzessives Gefüge: Obwohl er sozusagen in der Schule geboren sei (20), das Verlangen nach Besitz aus seinem Herzen getilgt (21) und sich nur unter zögerlichem Beifall auf das Leben eingelassen habe (22), werde er nur widerwillig in den Kreis (scil. der Dichter)⁶⁴⁸ aufgenommen (23). An der Spitze dieser kurzen Charakterisierung steht die Nennung des Geburtsortes (17–20). Insbesondere dieser Teil diene bis in die jüngere Forschung als eine der Quellen für biographische Informationen zu dem historischen Autor Phaedrus. Dass an dieser Stelle äußerste Vorsicht bei der Extrapolation von realen Infor-

GÄRTNER (2007b) 438 f. sieht in Pierien vor allem eine Übertreibung des literarischen Topos der Musenweihe, was sie als Strategem eines literarischen *lusus* ausweist. Auch GLAUTHIER (2009) 249, Anm. 4 und PIEPER (2010) 37 f. – letzterer unter Berufung auf GÄRTNER (2007b) und gegen die These CHAMPLINS – sprechen sich gegen ein wörtliches Verständnis aus. RENDA (2012a) 21 weist ebenfalls auf die Doppeldeutigkeit der Passage hin. Jüngst spricht sich noch einmal GÄRTNER (2015) 24–27 deutlich für ein poetologisches Verständnis der Passage aus.

646 Phaedr. 3 prol. 17–23.

647 Zu Pierien als Heimat der Musen vgl. Ov. *trist.* 5,3,9 f. und Cic. *nat. deor.* 3,54. Speziell zum Pierischen Gebirge als Sitz der Musen vgl. Prop. 3,1,17 f. Vgl. außerdem Cat. 105, wo *mentula* vergeblich versucht, den Musenberg zu besteigen. Siehe GÄRTNER (2007b) 439, Anm. 57.

648 Gemeint ist die Riege der hochangesehenen Dichter. Vgl. dazu KOSTER (1991) 71.

mationen zum Autor geboten ist, zeigen schon die formalen Eigenschaften dieser Passage.

So fällt der sprachliche Registerwechsel dieser Verse auf. Im vorherigen Absatz herrscht noch ein alltagssprachlicher Duktus, der zum dialogischen Charakter der Leserkritik passt. Hier bedient sich Phaedrus mehr epischen Vokabulars, indem er feierliche Epitheta verwendet (*tonanti* und *sancta*, 18) und den leicht verständlichen Alltagston der Verse 10–14 durch den gehobenen Gestus der Dichtung ersetzt. Dieser Stilwechsel wird nun noch emphatischer durch die Assonanz *quo tonanti (...) Mnemosyne Iovi* (18), die dem leichten Versmaß des Senars durch die klangliche Häufung des O-Lauts epische Schwere verleiht.⁶⁴⁹

Analog zu diesen sprachlichen Beobachtungen ruft Phaedrus auch in dieser Passage gezielt einen literarischen Topos auf, denn es klingt in diesen Versen Hesiods *Theogonie* an, wo die Geburt der Musen in ähnlicher Art und Weise dargestellt wird:

τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρί μεῖῃσα
Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,
λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων. 55
εννέα γάρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς
νόσφιν ἀπ' ἀθανάτων ἱερὸν λέχος εἰσαναβαίνων.⁶⁵⁰

Diese [scil. die Musen] gebär, in Pierien mit Zeus, dem Kroniden, vereinigt,
Mnemosyne, im freien Gebirg des Eleuther zuhause,
spendend Vergessen der Übel und Atempause von Sorgen. 55
Neun ganze Nächte vereinte sich ihr der weisende Vater,
fern von den anderen Göttern das heilige Lager besteigend.⁶⁵¹

Auch Phaedrus nennt Pierien als Geburtsort der Musen und erwähnt Zeus als ihren Vater, auch er hebt die Anzahl der Musen durch die neunfache Empfängnis hervor (*fecunda novies peperit artium chorum*, Phaedr. 3 *prol.* 19 und ἐννέα γάρ οἱ νύκτας ἐμίσγετο μητίετα Ζεὺς, Hes. *theog.* 56). Angesichts dieser Parallelen gewinnt der folgende Unterschied umso mehr an Bedeutung: Während sich Hesiod nur zum Schafehüten auf dem Musenberg aufhält – wo ihm die Musen dann die Gesänge eingeben –, beansprucht Phaedrus den Berg als seinen Geburtsort.⁶⁵² Der göttliche Ursprung der Dichtung, auf den der Topos der Musenweihe verweist, ist Phaedrus also nicht erst nachträglich zugesichert worden, sondern wird von ihm als natürliche Folge seiner Herkunft, als Geburtsrecht, dargestellt. In letzter Konsequenz bedeuten diese Verse also, dass Phaedrus seinen Status als Dichter ähnlich dem der Musen selbst sieht. Unabhängig vom Wahrheitsgehalt in Bezug auf den historischen Autor ruft Phaedrus

⁶⁴⁹ Vgl. OBERG (2000) 114.

⁶⁵⁰ Hes. *theog.* 53–57.

⁶⁵¹ Übersetzung von SCHIRNDING (1991) 10.

⁶⁵² Vgl. Hes. *Theog.* 22: αἱ [Μοῦσαι] νύ ποθ' Ἥσιοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδίην. Vgl. außerdem Call. *Aet.* 1,2–4 (ASPER), wo Kallimachos eine Traumsequenz beschreibt, in der er die Musenweihe empfängt.

hier also erneut ein Motiv auf, um es sogleich ins Extrem bzw. darüber hinaus zu führen.⁶⁵³

Fiktionalität und Faktualität – Phaedrus und Horaz zwischen Topik und Topographie

Wie in den autobiographischen Episoden bei Horaz überlappen sich im phaedriani-schen Prolog biographische Information und literarischer Topos auf bemerkenswerte Weise: Der Übergang zwischen den Extremen der sphragisartigen Kurzbiographie und der poetischen Selbstinszenierung ist fließend, so dass sich bisweilen ein inkonsistentes interpretatorisches Bild ergibt. Die Tatsache, dass die Passage in der Forschung derart kontrovers beurteilt worden ist, darf als Indikator dafür gelten, wie weit sich die Pole von Fiktionalität und Faktualität hier annähern. Eine solche Beurteilung der Stelle wird zudem in der Forschung – vermutlich in krassem Gegensatz zur zeitgenössischen Rezeption in der Antike – noch erschwert durch ein begründetes heuristisches Interesse an der Biographie des Dichters.⁶⁵⁴

Vor dem Hintergrund der oben untersuchten Horazpassagen ist eine solche Literarisierung der eigenen Biographie kaum mehr überraschend. Eine auffällige Parallele ist bereits die vergleichbare Position der autobiographischen Abrisse im jeweiligen Werk der Dichter. So sind sämtliche Passagen dieser Art bei Horaz in den *Oden* zu finden – also dem lyrischen Dichtungswerk und der Gattung mit dem größten Renommee im horazischen Œuvre. Dieser Gattung entspricht in Phaedrus' Werkaufbau das dritte Buch der *fabulae Aesopiae*, wo Phaedrus seinerseits den Zenit seines Selbstwertes erreicht. Wie in Kapitel 6.2 bereits dargestellt, stellt Buch 3 der *fabulae Aesopiae* den Höhepunkt der werkinernen Entwicklung dar, die mit dem Modell von Aszendenz und Deszendenz in einer einzigen Gattung eine Art des horazischen Werkkonzepts in *nuce* bietet.⁶⁵⁵

Neben dieser ähnlichen Positionierung im Werk, die im Hinblick auf die Frage nach der Funktion dieser Art von autobiographischen Episoden noch wichtig wird, spielen geographische Angaben bei beiden Dichtern eine besondere Rolle. Bei Horaz werden die Sabinerberge in der Nähe Roms mit *loci fabulosi* wie dem Kaukasus und Indien verglichen und sind Schauplatz der göttlichen Rettung des Dichters Horaz. Im Gegenzug zu dieser ‚Literarisierung‘ des realen Sabinerlandes wird jedoch zugleich der

⁶⁵³ In diesem Zusammenhang ist außerdem möglich, dass Phaedrus Pierien als Geburtsort erwähnt, um damit speziell auf eine hesiodische Neuerung der Musenweihe hinzuweisen; gilt Hesiod doch als erster Dichter, der die Musen nicht als ausschließlich die Wahrheit sprechend darstellt (Hes. *theog.* 25–31). Auf diese Weise würde Phaedrus bereits hier seine Selbstdarstellung als Sinon in Vers 27 vorbereiten.

⁶⁵⁴ Die Beschränkung auf eine strikt biographische Lesart gab es bei Horaz zunächst auch. Siehe dazu HORSEFALL (1998) 40–43.

⁶⁵⁵ Wie in Kapitel 6.2 bereits ausgeführt, lässt sich dies unter den für Phaedrus poetologisch zentralen Begriff der *brevitas* fassen.

literarische Topos des Dichters unter göttlichem Schutz mit einem starken Faktualitätsmarker verknüpft, der seine Wirkmacht dadurch erhält, dass die Sabinerberge *per se* weniger mythische Assoziationen hervorrufen als die geographischen Vergleichspunkte, sondern mit der Simplizität des Landlebens konnotiert sind.⁶⁵⁶ Die sabinische Landschaft wird erst in der Folge zum „musischen Raum von Gewaltlosigkeit, Schutz, Frieden, Freundlichkeit und Sanftheit“⁶⁵⁷.

Diese Diskrepanz zwischen konkreter Topographie und poetologischer Landschaft findet sich in ähnlicher Form bei Phaedrus. Im Prolog des dritten Buches wird allerdings nicht eine mit Bescheidenheit assoziierte ländliche Gegend durch einen literarischen Topos ‚aufgewertet‘, sondern umgekehrt beansprucht der Dichter hier einen literarisch stark aufgeladenen Ort als seinen Geburtsort. Doch auch der in erster Linie literarische Topos Pieriens wird bei Phaedrus wiederum zum konkreten, primär geographischen Ort, wenn er in demselben Prolog seinen Herkunftsort zu weiteren Überlegungen bezüglich seiner Eignung als Dichter heranzieht:

*Rem me professum dicet fors aliquis gravem.
Si Phryx Aesopus potuit, Anacharsis Scythia
aeternam famam condere ingenio suo:
Ego, litteratae qui sum propior Graeciae,
cur somno inerti deseram patriae decus?
Threissa cum gens numeret auctores suos,
Linoque Apollo sit parens, Musa Orpheo,
qui saxa cantu movit et domuit feras
Hebrique tenuit impetus dulci mora.*⁶⁵⁸

55

Auf ein gewichtiges Vorhaben habe ich mich eingelassen, wird vielleicht einer sagen.
Wenn der Phryger Aesop und Anacharsis, der Skythe,
ewigen Ruhm auf ihr Talent gründen konnten,
warum soll ich, der ich dem gebildeten Griechenland näher bin,
in tragem Schlaf den Ruhm meiner Heimat aufgeben,
wenn auch das thrakische Geschlecht seine Dichter vorweisen kann
und Apoll der Vater von Linus, die Muse die Mutter von Orpheus ist,
der Steine mit seinem Gesang bewegte und wilde Tiere zähmte
und mit süßer Verzögerung die Strömung des Hebrus anhielt?

55

Nachdem Phaedrus in den Versen 1–16 die Ansprüche an den Leser seiner Gedichte und in den Versen 17–32 seine eigenen Voraussetzungen für sein Dichterdasein ausgeführt hat, folgen in den Versen danach (33–50) eine kurze Fabelgenese und eine

⁶⁵⁶ Der Anstrich des Unpretenziösen der Sabinerberge zeigt sich schon in der Bezeichnung des Weines der Region als *vile Sabinum* (Hor. *carm.* 1,20,1). Siehe NISBET/HUBBARD (1970) 246. Allgemein hatte Sabinum – wie seine Einwohner – zu Horazens Zeit einen Ruf von Armut und äußerster Bescheidenheit. Siehe DENCH (1995) 90.

⁶⁵⁷ SCHMIDT (1997) 80, was einschlägig ist sowohl im Hinblick auf das reale sabinische Anwesen des Horaz als auch die textinterne Darstellung des Ortes nicht nur in den *Oden*, sondern auch in den *Satiren* und *Episteln*.

⁶⁵⁸ 3 *prol.* 51–59.

biographische Episode um eine Gerichtsverhandlung, in der Phaedrus von Sejan⁶⁵⁹ verurteilt wurde.⁶⁶⁰ Im Anschluss an die Beschreibung des Sejanprozesses folgt eine der zentralen programmatischen Aussagen, die für die Beurteilung obiger Textstelle wichtig ist.

Die Aussage, „das Leben selbst und die Sitten der Menschen darzustellen“ (*ipsam vitam et mores hominum ostendere*, 50), ist das durchaus ambitionierte Programm, auf das sich Vers 51 bezieht. Phaedrus begründet nun seine Eignung für das schwere Dichtungsvorhaben mit einer eigentümlichen Logik: Wenn der Phryger Aesop, dessen Vorbildfunktion Phaedrus selbst häufig betont, und der Skythe Anacharsis, ein prominenter Gebildeter dieses ansonsten als roh geltenden Volkes,⁶⁶¹ ruhmreiche Dichter werden können, warum solle er, der Griechenland näher sei, es nicht werden?

Auffällig ist hier der äußerst ehrgeizige Vergleich mit Aesop und Anacharsis und – noch drastischer – der spätere mit Linus und Orpheus in Vers 57. Doch Phaedrus' Argument fußt auf der Prämisse, dass die Nähe zum „gebildeten Griechenland“ (womit er möglicherweise Attika meint)⁶⁶² für seine Eignung als Dichter spreche. Zwar spielt Phaedrus damit auf die Tatsache an, dass Phrygien und vor allem Skythien nicht unbedingt als literaturnahe Orte bekannt sind, denn Phrygien ist im Zusammenhang mit Aesop wohl als Hinweis auf den Sklavenstand zu beurteilen und das Volk der Skythen gilt (Anacharsis ist die strahlende Ausnahme) als ungebildet.⁶⁶³ Diese Orte sind also weitaus weniger mit Literatur assoziiert als der Musenberg in Pierien.

Der Zusammenhang, den Phaedrus zwischen seinem Geburtsort und dem der illustren Künstler herstellt, ist zuallererst ein explizit geographischer. Für Phaedrus ist die konkrete räumliche Distanz zwischen dem „gebildeten Griechenland“ und seinem Geburtsort das entscheidende Kriterium. Während er zuvor die literarische Valenz von Pierien durch das hohe sprachliche Register nebst hesiodischem Intertext stark macht und seinen Geburtsort mehr als einen literarischen Raum denn als einen konkreten

659 Höchstwahrscheinlich ist damit der skrupellose Prätorianerpräfekt Aelius Seianus gemeint, der in Tiberius' Abwesenheit die Regierungsgeschäfte regelte und 31 n. Chr. hingerichtet wurde. Siehe OBERG (2000) 14 u. 116. Eingehend hat die historische Person HENNIG (1975) behandelt.

660 Siehe zu dieser Passage DE LORENZI (1955) 109–118, der die Verse wie schon PRINZ (1906) 24–26 wörtlich versteht und in den ersten Büchern nach Hinweisen für eine solche Anklage sucht. BALDWIN (1986) 82 legt die Möglichkeit nahe, dass Sejan nur ein *exemplum* für einen strengen Ankläger sein könnte, und stellt ein wörtliches Verständnis in Frage. GÄRTNER (2007b) 444 vermutet, dass es sich hier um ein literarisches Motiv handeln könnte und baut damit auf VOLLMER (1919) 12–16 auf, der anzweifelt, dass Phaedrus tatsächlich von Sejan angeklagt wurde, und stattdessen davon ausgeht, dass Phaedrus Sejan in Fabeln des zweiten Buches als prototypischen Ankläger hat auftreten lassen. Dieser hätte somit beim Abfassen des zweiten Fabelbuches schon tot sein müssen, was für eine spätere Abfassung auch der ersten Bücher der *fabulae Aesopiae*, womöglich in claudianischer Zeit, spräche. Dagegen wiederum PRINZ (1922) 62–70. Dass die Episode fiktiver Teil des Dichtungsprogramms sein könnte, deuten HENDERSON (2001) 62, JENNINGS (2009) 238 und WIEGAND (2013) 186 an.

661 COLLATZ, C.-F. „Anacharsis“, *DNP* 1 (1999) 639.

662 Siehe KOSTER (1991) 74.

663 Vgl. GÄRTNER (2007b) 445, Anm. 84, die auf HENDERSON (2001) 88 verweist.

auffasst,⁶⁶⁴ betont er in diesen Versen die reale räumliche Nähe Pieriens zu Athen. Damit schreitet Phaedrus ähnlich wie Horaz auf engem Raum eine literarische abstrakte und eine geographische konkrete Dimension seines Heimatortes aus. Die Bewegung ist bei beiden Autoren allerdings eine gegenläufige: Während Horaz biographisch (die Sabinerberge) bzw. biographisch-historisch (Philippi) wichtige Orte mythologisch und literarisch aufwertet zur göttlichen Wirkstätte, beansprucht Phaedrus zunächst eine Geburt in einer dezidiert literarischen Sphäre, bevor er seinen Heimatort auf einen geographischen Punkt reduziert. Gerade im Falle von Horaz ist die Wirkrichtung dieses Mechanismus eine doppelte: Einerseits werden literarische Topoi auf reale Orte übertragen, andererseits tragen diese Orte zur Inszenierung der Dichterpersönlichkeit bei, indem sie funktionalisiert werden für das poetische Programm des Dichters. So ist z. B. die Landschaft um das sabinische Gut als ländlicher Rückzugsort vom Trubel Roms Ausdruck einer Facette des Dichters Horaz.⁶⁶⁵

Allerdings schreibt Horaz in einer Tradition von Wundergeschichten, die typische Elemente in Dichterdarstellungen sind. Hierüber legen Anekdoten wie die von Pindar und Platon Zeugnis ab, denen als Kinder eine Biene Honig in den Mund eingeflößt haben soll, wodurch sie ihre ‚süße‘ Rede erhalten hätten.⁶⁶⁶ Die große Gemeinsamkeit liegt daher vielmehr im Changieren zwischen Fiktionalität und Faktualität, das die autobiographischen Episoden beider Autoren bestimmt. Angesichts der zahlreichen Einflüsse des horazischen Werkes auf Phaedrus' Dichtung ist es naheliegend, die autobiographische Episode bei Phaedrus auf ähnliche Weise zu beurteilen, wie es die jüngere Horazforschung bei dessen autobiographischen Passagen getan hat. Diese Aussage erhält gerade dadurch ihre Gültigkeit, dass es durchaus wahrscheinlich ist, dass die Parallelen in den autobiographischen Darstellungen nicht (nur) auf eine gemeinsame Dichtungstradition, sondern auf eine unmittelbare genetische Abhängigkeit zurückzuführen sind; dass also Phaedrus in den untersuchten Fällen unmittelbar von Horaz beeinflusst ist.

Die Tatsache, dass Horaz auf vielerlei Ebenen – vom wörtlichen Zitat bis zu Ähnlichkeiten in abstrakten Mechanismen wie denen der Selbstinszenierung – als Vorbild für Phaedrus gelten darf, ist ferner mit Blick auf das bei beiden Dichtern überaus große Spektrum in den Darstellungen ihres Dichtungsanspruches relevant. Bei Phaedrus wie bei Horaz werden bisweilen höchste Dichtungsansprüche formuliert, doch unmittelbar relativiert oder gezielt übertrieben. Auch in dieser Hinsicht ist die untersuchte autobiographische Passage im dritten Prolog der *fabulae Aesopiae* bemerkenswert.

Mit der Geburt auf dem Musenberg bedient Phaedrus nämlich nicht nur einen Topos, sondern variiert ihn in hyperbolischer Form. Seine Geburt auf dem Musenberg macht ihn – wenn man die Analogie zur hesiodischen Musenweihe konsequent ver-

⁶⁶⁴ Vgl. GÄRTNER (2007b) 446.

⁶⁶⁵ Siehe dazu HORSFALL (1998) 42f. und SCHMIDT (1997) 65, der dies insbesondere an einer Untersuchung der *Satire* 2,6 zeigt (65–73).

⁶⁶⁶ Siehe dazu bereits oben Anm. 620 und 621.

folgt – nicht nur zum von den Musen inspirierten Dichter, sondern inszeniert ihn selbst als gottgleiches Wesen.⁶⁶⁷ Vor diesem Hintergrund ist der Vergleich mit Dichtern wie Linus, einem Musensohn, und Orpheus, dem prototypischen Dichter schlechthin, dessen Göttlichkeit sich in seiner Macht über die Natur zeigt,⁶⁶⁸ geradezu folgerichtig. Dies ist Phaedrus bisweilen als fehlgeleitete Arroganz ausgelegt worden.⁶⁶⁹ Es ist vielmehr eine Referenz, denn der Vergleich mit Linus und Orpheus findet sich auch bei Vergil, der sich diesen beiden im *novum saeculum*, das er in *Ekloge* 4 prophezeit, ebenbürtig sieht.⁶⁷⁰ Die spezielle Form der Extremisierung der eigenen Dichtungsansprüche weist allerdings wieder größere Parallelen zu Horaz auf. Dieser beendet nämlich die programmatische *Ode* 1,1 mit den Versen:

me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus 30
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibiās
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesbom refugit tendere barbiton.
quodsi me lyricis vatibus inseres, 35
*sublimi feriam sidera vertice.*⁶⁷¹

Mich führt Efeu, kundiger Dichterstimen Lohn, [30] den Göttern zu, den Hohen; mich halten der kühle Hain und der Nymphen leichtschwebender Tanz mit den Satyrn fernab vom Volk – wenn nur nicht die Flöten Euterpe hemmt, noch Polyhymnia verweigert die lesbische Leier zu spannen: [35] wenn dann auch du mich den lyrischen Sängern wirst beigesellen, rühre ich mit erhabenem Scheitel hoch an die Sterne.⁶⁷²

Die Gottwerdung des Dichters (30), seine Apotheose, hängt hier vom Urteil seines Gönners Maecenas ab (35). Nachdem Horaz zunächst die Homilie mit den Göttern betont, die ihn vom Volk entrückt (30–32), überführt er in Vers 36 das Bild der Apo-

⁶⁶⁷ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Phaedrus im Gegensatz zu der hier proklamierten göttlichen Herkunft auch andeutet, dass er zur sozialen Unterschicht gehört. So identifiziert er sich in 3 *prol.* 33–35 indirekt mit der *plebs*, wenn er meint, in seiner Kindheit das Enniuszitat *palam muttire plebeio piaculum est* gehört zu haben, und gelobt, es nicht zu vergessen. Einen weiteren (schwächeren) Hinweis auf Phaedrus' Herkunft liefert der Epilog des zweiten Buches, wo die Statue Aesops als Zeichen dafür angesehen wird, dass Erfolg unabhängig von der Herkunft sei (2 *epil.* 1–4). Indem Phaedrus daraufhin ankündigt, es Aesop gleichzutun zu wollen, identifiziert er sich mit der Bevorzugung der *virtus* beim Dichtungserfolg, was auf eine entsprechend niedrige Herkunft schließen ließe. Explizit macht Phaedrus seinen gesellschaftlichen Status an keiner Stelle (siehe WHEATLEY [2000] 23). Näheres dazu siehe Kapitel 6.4.3 dieser Untersuchung.

⁶⁶⁸ Siehe 3 *prol.* 57–59.

⁶⁶⁹ Siehe v.a. KOSTER (1991) 70–74, der Horazisches in dem Prolog bemerkt, aber Phaedrus' Dichtungsansprüche für vermessen hält.

⁶⁷⁰ Vgl. Verg. *ecl.* 4,55–57 (*non me carminibus uincet nec Thracius Orpheus / nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit, / Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo*).

⁶⁷¹ Hor. *carm.* 1,1,29–36.

⁶⁷² Übersetzung von KYTZLER (2006).

theose in eine geradezu sprichwörtliche Szene, wenn er die Sterne nicht nur berührt, sondern sich sogar den Kopf an ihnen stößt. Wie bei Phaedrus werden hier abstrakte Dichtungsansprüche gebrochen durch eine Übertragung ins Konkrete – die Sterne werden zur Decke, der Horaz entwachsen ist und daher an sie stößt, und die Apotheose wird damit sogleich wieder unterminiert.

Auf ähnliche Weise bricht Horaz mit seinem eigenen Anspruch in *Ode* 2,20, die in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen ist, da sie sich bereits als relevanter Intertext für Phaedrus herausgestellt hat.⁶⁷³ In dem Gedicht verbildlicht Horaz seinen Anspruch von ewigem Dichterruhm in dem Szenario, wie er sich als Schwan über die Neider in den Äther erhebt und dem Vergessenwerden trotzt (2,20,1–8). Dieser Unsterblichkeitstopos, der sich in ähnlicher Form schon bei Ennius findet, wird nun von Horaz in eine konkrete Verwandlungsszene überführt, wenn er beschreibt, wie seine Haut sich nach Vogelart aufräut und ihm Federn wachsen (9–12). Aus der Metapher des Dichters als apollinischer Vogel wird so – nicht ohne einen relativierenden Effekt – eine manifeste Verwandlung. Auch diesen Höhepunkt seiner Dichtungsansprüche unterwandert Horaz im Folgenden wieder, wenn er von sich behauptet, er würde „bekannter als Ikarus“ (*iam Daedaleo notior Icaro*, 13), und seinen Höhenflug so mit einem der berühmtesten Abstürze der antiken Mythenwelt in Verbindung bringt.⁶⁷⁴

Horaz und Phaedrus inszenieren sich also mit einer literarisierten Biographie, deren Darstellung sich mit Gegensatzpaaren fassen lässt. Ihre autobiographischen Passagen stellen Abstraktum und Konkretum, Konnotation und Denotation einander gegenüber und überführen die eine Ebene in die andere, so dass literarische Topik und autobiographische Informationen des auktorialen Ichs kaum noch voneinander zu trennen sind. Insbesondere die Annäherung von literarischem Topos und realitätsnaher Topographie bei beiden ist auffällig. Die Tatsache, dass das Neben- und Übereinander verschiedener Bedeutungsebenen für die selbstinszenatorischen Mechanismen bei Horaz und Phaedrus eine wichtige Rolle spielt, hat sich in Bezug auf Phaedrus bereits in den interfiguralen Vernetzungen der *fabulae Aesopiae* gezeigt. Bevor auch bei Horaz Elemente wie Ambivalenz und Dualität auf der Figurenebene untersucht werden, lässt sich mit Blick auf die obigen autobiographischen Passagen die große Bedeutung der Ambivalenz als eines der grundlegenden Elemente horazischer und phaedrianischer Selbstdarstellung festhalten. Phaedrus bewegt sich demnach durchaus in horazischer Nachfolge, wenn er die Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktualität – sowie überhaupt zwischen gegensätzlichen Elementen der Poetik – gerade in dezidiert programmatischen Passagen als äußerst durchlässig darstellt.

⁶⁷³ Siehe dazu Kapitel 5.5, wo auch der lateinische Text nebst Übersetzung zu finden ist.

⁶⁷⁴ Das Thema des Höhenflugs wird außerdem in *epist.* 1,20,19–28 aufgenommen. Dort wird allerdings der mythologische Impetus von *Ode* 2,20 mit Faktualitätsmarkern wie ungeschönten Eindrücken seiner Physis versetzt. Auch dem Ewigkeitsanspruch aus 2,20 stellt Horaz dort sein konkretes Alter gegenüber. Vgl. dazu HARRISON (1988) insbes. 474–476 und HARRISON (2007b) 31. Gegen eine solche Implikation des Mythos spricht sich ZGOLL (2010) 476, Anm. 19 aus.

In den Kontext autobiographischer Passagen gehört auch der folgende Aspekt phaedrianischer und horazischer Selbstdarstellung, nämlich ihre mutmaßlich niedrige Herkunft. Diese Parallele unterscheidet sich grundlegend von den oben untersuchten, da sie sich bei beiden auf unterschiedlichen Textebenen zeigt, insofern sie bei Horaz ein explizites motivisches Element des Textes ist und in Phaedrus' Fall erst bei Berücksichtigung paratextueller Angaben deutlich wird. Da der Aspekt allerdings in der Rezeption der phaedrianischen und horazischen Dichtung mitunter gewichtig beurteilt wurde (s.u.), soll er hier kurz beleuchtet und mit Blick auf die selbstinszenatorischen Mechanismen bei Phaedrus und Horaz beurteilt werden.

Anschließend werden weitere, nicht dezidiert autobiographische Stellen mit widersprüchlichen Aussagen bei Phaedrus und Horaz untersucht, die zeigen, welchen Stellenwert die Inkonsistenz insbesondere im phaedrianischen Dichtungsprogramm hat.

6.4.3 Exkurs: Phaedrus und Horaz – Freigelassener und Freigelassenensohn?

Sucht man Informationen über die soziale Stellung von Horaz und Phaedrus, ergibt sich ein ähnliches Bild. Beide scheinen von niedriger Herkunft zu sein – Phaedrus selbst ein Freigelassener (möglicherweise des Augustus),⁶⁷⁵ Horaz der Sohn eines Freigelassenen.⁶⁷⁶ Die Ursprünge dieser Information sind bei Horaz und Phaedrus allerdings denkbar verschieden, denn während Horaz in seinem Werk mehrfach auf die Tatsache hinweist, dass er der Sohn eines Freigelassenen ist, sagt Phaedrus in den *fabulae Aesopiae* nichts in vergleichbarer Weise und solcher Deutlichkeit über sich selbst.⁶⁷⁷ Bei Phaedrus findet sich der einzige explizite Hinweis auf seinen Status als Freigelassener im Paratext, nämlich im Titel einiger Handschriften.⁶⁷⁸ Im Werk selbst sind die Hinweise auf einen solchen Status ungleich subtiler. Insbesondere vor dem Hintergrund, dass paratextuelle Angaben in antiken Texten äußerst problematisch sind, da sie häufig überlieferungsgeschichtlich bedingt noch viel weniger als Paratexte moderner Veröffentlichungen unter dem Einfluss des Autors stehen, sind Beobachtungen im Paratext umso skrupulöser zu behandeln und lassen sich nur bedingt interpretativ verwerten. Mit diesem Umstand hängt ferner die Tatsache zusammen, dass die augenscheinlich so ähnliche soziale Situation von Phaedrus und Horaz auf un-

⁶⁷⁵ Dass Phaedrus ein Freigelassener war, proklamieren zahlreiche Handbücher, doch gewichtiger ist, dass diese Information bisweilen als interpretative Grundlage verwendet wird. So z. B. LA PENNA (1968) VIII f. Außerdem BLOOMER (1997), insbes. 75–77 und RENDA (2012a) als Beispiele jüngerer Veröffentlichungen. Siehe GÄRTNER (2015) 22 und 23, Anm. 66 für weitere bibliographische Angaben.

⁶⁷⁶ Genaueres zu den einzelnen Belegstellen siehe unten.

⁶⁷⁷ Siehe WHEATLEY (2000) 23.

⁶⁷⁸ Sein Status wird in den *codices Pithoeanus* und *Remensis* sowie der *scheda Danielis* aus dem 9./10. Jh. erwähnt. Siehe GUAGLIANONE (1969) 3. Denkbar ist allerdings, dass das Wort *libertus* aus einer vorigen Abkürzung von *liber* fehlerhaft aufgelöst worden ist. Siehe GÄRTNER (2015) 24, Anm. 68.

terschiedlichen Ebenen beobachtbar ist, auf deren Trennung in dieser Untersuchung stets zu achten versucht wurde. So beziehen sich die Informationen im Falle von Horaz auf das textinterne, auktoriale Ich, während der paratextuelle Hinweis bei Phaedrus vermutlich auf den historischen Autor zu beziehen ist. Der Umstand, dass diese Ebenen gerade in der Frage der sozialen Stellung bisweilen vermischt werden, soll im Folgenden problematisiert und erläutert werden.

Zunächst zu Horaz: Dieser weist an prominenter Stelle in *Satire* 1,6 explizit auf seinen Status als „Sohn eines Freigelassenen“ (*libertino patre natus*)⁶⁷⁹ hin. In der *Satire* wird grundsätzlich das Thema des Ehrgeizes in den Blick genommen, doch wiederkehrendes Element ist dabei stets der Konflikt zwischen Horazens niedriger Herkunft und dem elitären Maecenaskreis, in dem er sich bewegt. An Maecenas wird dabei gerade positiv bemerkt, dass er Horaz unabhängig von seiner Herkunft aufgrund seines Charakters Einlass in seinen näheren Kreis gewährt hat.⁶⁸⁰ Den Urheber für seine ethische *virtus* sieht Horaz nun gerade im Ursprung seines sozialen Status, nämlich seinem Vater, der ihn so erzogen hat.⁶⁸¹ Im Einklang mit seiner Herkunft geschehe es schließlich, erklärt Horaz, dass er vom Verfolgen einer politischen Karriere absehe.⁶⁸² Diesen Aspekt greift Horaz später in der *Sphragis* von *Epistel* 1,20,20 erneut auf, wenn er mit fast identischer Junktur sagt, er habe sich als „Sohn eines Freigelassenen aus ärmlichen Verhältnissen“ zu großen Erfolgen aufgeschwungen.⁶⁸³ Gleich darauf in Vers 22 stellt er antithetisch die niedrige Herkunft seinen Leistungen gegenüber: „Meinen Verdiensten magst du hinzutun, was meiner Abstammung du nehmen musst.“⁶⁸⁴

Insbesondere hier in *Epistel* 1,20 wird deutlich, dass Horazens niedrige Herkunft, die für ihn in *Satire* 1,6 im Zusammenhang mit dem Verzicht auf eine politische Karriere steht, keinerlei Hemmnis seiner dichterischen Ambitionen ist – im Gegenteil: Sein Erfolg als Dichter, der ihm auch den sozialen Aufstieg in den Maecenaskreis ermöglicht hat, wirkt umso deutlicher vor dem Hintergrund seiner bescheidenen Herkunft.

Die genannten Stellen sind aus zweierlei Gründen wichtig für diese Untersuchung: Zum einen sind es Passagen, in denen Horaz eine niedrige Herkunft explizit mit seiner Person in Verbindung bringt. Zum anderen – und dieser Grund hängt mit dem erstgenannten zusammen – hat man aus ihnen Rückschlüsse auf eine solche Herkunft des

679 Siehe *sat.* 1,6,6; 1,6,45f. Die Wiederholung der Junktur *libertino patre natus* ist auffällig und kulminiert in dem Satz *quem [scil. Horaz] rodunt omnes libertino patre natus*, wo Horaz durch die Dopplung der Formulierung neben der Häufigkeit das „Nagende“ der Kritik an seiner niedrigen Herkunft explizit macht. Vgl. BROWN (1993) 156.

680 Siehe dazu BROWN (1993) 150f. und HIGHET (1973) 271.

681 Vgl. *Hor. sat.* 1,6,65–99. Siehe dazu HIGHET (1973) 271.

682 Vgl. *Hor. sat.* 1,6,100–131. Siehe dazu HIGHET (1973) 271f.

683 *Hor. epist.* 1,20,20f.: *Me libertino natus patre et in tenui re / maiores pennas nido extendisse loqueris*. Etwa: „Du wirst sagen, dass ich, der ich von einem freigelassenen Vater und aus ärmlichen Verhältnissen stamme, die Flügel, die dem Nest zu groß wurden, weit darüber ausgespreizt habe.“ Vgl. MAYER (1994) 272f. und WILLIAMS (1995) 298.

684 [...] / ut, quantum generi demas, virtutibus addas. Übersetzung von KYTZLER (2006).

historischen Autors Horaz gezogen. Anders ausgedrückt: Der Nachdruck, mit dem Horaz den Status eines Freigelassenensohnes auf sich überträgt, hat dazu geführt, dass die Passagen als Quellen für die historische Person ‚Horaz‘ gedient haben. So hallt die Junktur auch in Suetons Horazvita nach, wenn dieser Horaz die Abstammung von einem Freigelassenen attestiert und sich dabei auf ihn selbst beruft.⁶⁸⁵ In der Konsequenz dieser wörtlichen Lesart der genannten Stellen ist es inzwischen *communis opinio*, dass Horaz der Sohn eines Freigelassenen war.⁶⁸⁶

Der Fall von Phaedrus liegt umgekehrt, denn dort liegt über den historischen Autor nur eine zweifelhafte Information vor, während der soziale Status des auktorialen Ichs weitaus weniger klar zu benennen ist. So identifiziert sich Phaedrus in 3 *epil.* 34 indirekt mit der Plebs, wenn er meint, in seiner Kindheit das Enniuszitat *palam muttire plebeio piaculum est* gehört zu haben. Zwar war Phaedrus wohl nicht Teil der Plebs, doch das Ich rückt sich hier sicherlich in die Nähe der sozial Niedriggestellten.⁶⁸⁷ Einen weiteren (schwächeren) Hinweis auf Phaedrus' Herkunft liefert der Epilog des zweiten Buches, wo die Statue Aesops als Zeichen dafür angesehen wird, dass Erfolg unabhängig von der Herkunft sei (2 *epil.* 1–4). Indem Phaedrus daraufhin ankündigt, es Aesop gleichtun zu wollen, identifiziert er sich mit der Bevorzugung der *virtus* beim Dichtungserfolg. Dass Phaedrus diese Errungenschaft Aesops so in den Vordergrund rückt, ist wiederum als indirekter Hinweis auf eine niedrige Herkunft des auktorialen Ichs zu beurteilen.

Angesichts dieser Beobachtungen lässt sich festhalten, dass die Rolle, die das Thema des sozialen Status in der horazischen und phaedianischen Selbstinszenierung spielt, eine unterschiedliche ist. Klammert man nämlich bei der Untersuchung selbstinszenatorischer Mechanismen zweifelhafte Informationen über den empirischen Autor konsequent aus, so muss man zu dem Schluss kommen, dass in der horazischen Selbstinszenierung das Thema des sozialen Status eine größere Rolle spielt als bei Phaedrus, der auf einen solchen Status zwar anspielt, ihn aber nicht explizit macht.

Im Fall von Horaz gilt: Es lässt sich nicht von den Textstellen auf eine niedrige Herkunft des empirischen Autors schließen, und: Die Stellen, in denen der Status erwähnt wird, legen den speziellen Status eines Freigelassenensohnes für das auktoriale Ich nicht unbedingt nahe. So weist WILLIAMS darauf hin, dass in beiden Passagen, in denen Horaz die Junktur *libertino patre natus* verwendet (also *Satire* 1,6,6 und 45 f. sowie *Epistel* 1,20,20 f.), denkbar ist, dass die Junktur keine Selbstaussage ist, sondern als Zitat kritischer Stimmen in Anführungszeichen zu denken ist.⁶⁸⁸ Dies ist insofern plausibel, als gerade in *Satire* 1,6, auf die sich Horaz in *Epistel* 1,20 bezieht, das Moment der Kritik am sozialen Status bestimmend ist. Die Dopplung der Junktur in

⁶⁸⁵ Suet. *vita Hor.* p. 44 (REIFFERSCHIED).

⁶⁸⁶ Siehe WILLIAMS (1995) 297.

⁶⁸⁷ Siehe OBERG (2000) 157, der in dem Vers allerdings ein Indiz für den Freigelassenenstatus des historischen Autors sieht.

⁶⁸⁸ WILLIAMS (1995) 298.

Verbindung mit dem Verb *rodere* zeigt geradezu performativ die wiederkehrenden Beschimpfungen, denen das auktoriale Ich ausgesetzt ist.⁶⁸⁹ Ein niedriger Status ist demnach anzunehmen, doch nicht unbedingt die Richtigkeit der Angabe, dass das auktoriale Ich der Sohn eines Freigelassenen ist – hier ist lediglich festzustellen, dass dieser Status als despektierliche Bezeichnung von außen an das auktoriale Ich herangetragen wurde. Diese Betonung der eigenen sozialen Benachteiligung deutet WILLIAMS als indirekte Stärkung der moralischen Integrität, die zu bescheidenen Ursprüngen passe.⁶⁹⁰

Gerade in *Epistel* 1,20 wird die selbstinszenatorische Funktion der Junktur jedoch noch deutlicher, wenn die Herkunft in krasser Antithese zur *virtus* des Ichs gesetzt wird. Die bescheidene Herkunft dient damit der indirekten Stärkung des Erfolges des auktorialen Ichs.⁶⁹¹

In der Feststellung dieses Zusammenhanges liegt schließlich die zentrale Parallele des sozialen Status bei Phaedrus und Horaz. Mit der Entkopplung des Status von der Leistung, die Phaedrus in dem Begriff des *ingenium* fasst, identifiziert sich Phaedrus in gleicher Weise wie Horaz. Dass er dabei allerdings nur indirekt auf eine mögliche niedrige Herkunft hinweist, liegt daran, dass er die eigene Leistung nicht im Gegensatz zu einem niedrigen sozialen Status darstellt, sondern stattdessen seine literarische Herkunft stark macht, in der er sich dann mit dem Geburtsort auf dem Musenberg der dichterischen Elite zuordnet; Phaedrus sieht seine Leistung also unabhängig von seiner gesellschaftlichen Herkunft, weil er sie umso mehr im Lichte seiner literarischen Herkunft gesehen wissen will. Dass sich dadurch auf der Oberfläche dennoch ein Widerspruch zwischen der proklamierten Bedeutungslosigkeit der eigenen Herkunft und der Erläuterung des Geburtsortes ergibt, ist durchaus typisch für Phaedrus' Dichtung. Auch Horaz betont die Bedeutungslosigkeit des sozialen Status, nutzt ihn aber selbstinszenatorisch, indem er ihm die eigene *virtus* gegenüberstellt. Darin lässt sich schließlich eine Parallele der beiden fassen, denn sowohl Horaz als auch Phaedrus betonen explizit die eigene (im Fall von Horaz mehr eine soziale, bei Phaedrus v.a. eine literarische) Herkunft und halten zugleich programmatisch ihre Bedeutungslosigkeit fest. Die spezielle Assoziation mit dem Freigelassenenstatus ist jedoch für Horaz ein Referenzpunkt, um seine Leistung sozusagen *ex negativo* darzustellen, während Phaedrus direkt eine göttliche Herkunft in der Muße für sich beansprucht.

Es ließe sich nun argumentieren, dass Phaedrus sich durch das im ersten Abschnitt dieser Untersuchung erläuterte interfigurale Netz, in dem Aesop eine zentrale Rolle spielt, mit dem Sklavenstand identifiziert – schließlich ist Aesop mit diesem

⁶⁸⁹ Siehe BROWN (1993) 156.

⁶⁹⁰ Siehe WILLIAMS (1995) 298.

⁶⁹¹ Pointiert ist der Gegensatz zwischen bescheidener Herkunft und dort ganz explizit dichterischer Schaffenskraft auch in der programmatischen *Ode* 3,30, wenn sich Horaz in Vers 12 als *ex humili potens* beschreibt.

Status untrennbar verbunden und auch der Esel hat solche Implikationen.⁶⁹² Insofern bedeutet eine Nähe zu diesen Figuren gleichsam eine Nähe zum Sklavenstand. Es wäre m.E. jedoch unangebracht, diese Implikation höher zu bewerten, als es der Textbefund erlaubt, und dem zweifelhaften Paratext zu großes Gewicht beizumessen. Die augenscheinliche Parallele zwischen Phaedrus und Horaz als *libertus* und *libertino patre natus* findet in der Darstellung dieser Elemente im Text keine Entsprechung und ist daher kaum eine selbstinszenatorische Parallele. Wie im einleitenden Kapitel dieser Untersuchung bereits bemerkt, sind selbstinszenatorische Prozesse nicht unabhängig vom historischen Autor zu sehen, doch ist in dieser Frage die Richtung wichtig, in die Rückschlüsse gezogen werden: Lügen gesicherte außerliterarische Zeugnisse über den sozialen Status der Autoren vor, hätte dies möglicherweise einen Einfluss auf die Bedeutung des sozialen Status in ihrem Werk – im Gegensatz dazu müssen Aussagen über den sozialen Status der empirischen Autoren Phaedrus und Horaz, die dem Werk entnommen sind, Spekulation bleiben.

Phaedrus und Horaz gemein ist allerdings die oben festgestellte Spannung der proklamierten Unwichtigkeit der eigenen Herkunft bei gleichzeitiger Betonung des eigenen Ursprungs, und zwar um die eigene dichterische Leistung darzustellen. Die zentralen Unterschiede liegen in der argumentativen Funktion dieses Ursprungs: Während er bei Phaedrus als unmittelbarer Indikator für die Eignung zum Dichter verwendet wird, fungiert er bei Horaz als Gegenpol zu dessen dichterischer Leistung, der diese indirekt umso größer erscheinen lässt. Mit der Inkonsistenz, die eigene Herkunft argumentativ zu nutzen und gleichzeitig programmatisch ihre Gleichgültigkeit zu fordern, zeigt sich jedoch ein Phänomen, in dem Phaedrus mit Horaz einen Vorgänger hat. Solche Formen von Widersprüchlichkeit sollen im Folgenden untersucht werden.

6.5 Inkonsistenzen in den Dichtungsansprüchen von Phaedrus und Horaz

Ein solcher relativierender Effekt metapoetischer Aussagen, wie Horaz ihn durch ambivalente Bilder und die Vermengung fiktionaler und faktualer Elemente erreicht, ist schließlich auch im phaedrianischen Gedicht zu beobachten. Gerade mit Blick auf die Topographie und die Rolle des Göttlichen greifen bei Phaedrus ähnliche Mechanismen der Selbstdarstellung, wenn dieser seinen eigenen Geburtsort in die Sphäre der Literatur selbst verlegt und sich zur römischen Entsprechung des göttlichen Orpheus werden lässt, nur um im Gleichzug auf banale Weise mit der örtlichen Nähe Pieriens zu Athen zu argumentieren. Phänomene wie diese, die einen starken Eindruck von Inkonsistenz erwecken, sind typisch für Phaedrus. So erzeugt der Blick auf den Epilog

⁶⁹² Siehe PERSON (2013) 43.

des zweiten Buches weitere Unstimmigkeiten,⁶⁹³ denn dort hatte Phaedrus noch erklärt, dass der Erfolg seines Vorbildes Aesop als Zeichen dafür gelte, dass Erfolg in der Dichtung vom Talent, nicht etwa von der Herkunft abhängt.⁶⁹⁴ Ein solch offensichtlicher Widerspruch lässt sich angesichts des hohen Grades an Intratextualität, der bisweilen auf der lexikalischen Mikroebene zu beobachten ist, m. E. nur als eine bewusste Inkonsistenz auffassen, mit der überhöhte Dichtungsansprüche relativiert werden. Ein solcher Mechanismus darf für die phaedrianische Dichtung als poetologisches Strategem eigenen Rechts gelten. Wie eng diese Art der Inkonsistenzen und die Poetiken von Horaz und Phaedrus zusammenhängen, lässt sich ferner anhand zweier programmatischer Passagen zeigen, die zudem verdeutlichen, welche Rolle solche Widersprüchlichkeiten in den Selbstinszenierungsmechanismen der Dichter spielen.

Wenn in der Fabel *app.* 14 ein Esel eine Lyra findet,⁶⁹⁵ ist er zwar aus physiognomischen Gründen nicht imstande, ihr Musik zu entlocken, doch er entpuppt sich durch die Erkenntnis ebendieser Unfähigkeit in der Klage über sein Schicksal doch noch als Künstler, wenn er sagt:

*Si repperisset aliquis hanc prudentior,
divinis aures oblectasset cantibus*

Wenn ein Weiserer diese gefunden hätte,
hätte dieser unsere Ohren mit göttlichen Liedern erfreut

Die Sprachfähigkeit des Esels geht hier weit über einen unförmigen Ausdruck seines Unglücks hinaus, denn der Esel bedauert in spondeischen Versen sein mangelndes Kunstverständnis und wird in dieser Widersprüchlichkeit, die seinem Wesen innewohnt, zu dem Dichter, dessen Fehlen er beklagt. Wie in Kapitel 5.2 gezeigt werden konnte, ist der Esel zudem eine zentrale Figur im interfiguralen Netzwerk der *fabulae Aesopiae* und insofern als auktorial zu begreifen, als er Selbstaussagen des Dichters transportiert. Damit erhält die Fabel ein Moment der *recusatio*, wenn Phaedrus die Fabelgattung durch den Esel von hoher Dichtung distanziert, doch zugleich mit höchsten Dichtungsansprüchen kompatibel wissen will.

Ein vergleichbares Moment der Ambivalenz findet sich bei Horaz in der dichtungstheoretischen *Ars Poetica*. Dort beschreibt Horaz, dass niedrige Hygienestandards wie ein ungepflegter Bart oder das Meiden der Bäder bisweilen als Voraussetzung für erfolgreiches Dichten angesetzt werden:

[...] *o ego laevis,
qui purgor bilem sub verni temporis horam!
non alius faceret meliora poemata: verum
nil tanti est. ergo fungar vice cotis, acutum*

⁶⁹³ Siehe zu diesem Epilog auch Kapitel 3.3.

⁶⁹⁴ Siehe Phaedr. 2 *epil.* 1–4. Auf den Widerspruch weist schon KOSTER (1991) 70 hin.

⁶⁹⁵ Für eine detaillierte Untersuchung der Fabel siehe Kapitel 5.2.

*reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi;
munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.*⁶⁹⁶

305

Oh, ich Dummkopf! Der ich mir die Galle an Frühlingstagen purgiere! Es würde kein anderer bessere Gedichte verfertigen – doch *das* ist die Sache nicht wert! Also dien ich als Schleifstein, [305] der das Eisen wieder zu schärfen vermag, doch dem es verwehrt ist, selber zu schneiden. Aufgabe und Pflicht – selbst nichts schreibend – werde ich zeigen: wie man die Mittel bekommt, was den Dichter fördert und bildet, was passend ist, was nicht, wohin Können führt, wohin Irrtum.⁶⁹⁷

Auch Horaz sieht sich unfähig zu großer Dichtung – allerdings weil ihm das Opfer einer stark reduzierten Körperhygiene zu groß erscheint. Ganz wie der phaedrianische Esel muss er sich in theoretischen Überlegungen, die in beiden Gedichten im Irrealis ausgedrückt werden, über die Schönheit seiner Gedichte ergehen, denn seine Dichtervoraussetzungen scheinen defizitär (303). Der Schwerpunkt von Horazens Talent in der Dichtungstheorie – im Gegensatz zur Dichtungspraxis, ihrer Produktion – wird in dem nun folgenden Vergleich noch deutlicher. Wenn er sich nämlich mit einem Schleifstein vergleicht, der zwar das Eisen schärft, selbst jedoch nicht in der Lage ist zu schneiden, ergibt er sich damit ganz der Rolle des Unterweisenden in der Dichtungstheorie und spricht sich selbst die Fähigkeit zur Dichtung ab. Dies kulminiert in der Junktur *nil scribens ipse* (306) und dem anschließenden *docebo*. Denn mit der Aussage, er schreibe keine Dichtung, erreicht Horaz zweierlei: Er betont einerseits die gattungshierarchische Differenz zwischen seinem Alterswerk, der Epistolographie, und Dichtung von höherem Status wie der Lyrik, ja, spricht der Briefgattung gar die Vergleichbarkeit mit ‚echter Dichtung‘ ab und verortet seine *Ars Poetica* eher im Bereich des Lehrgedichts, dessen funktionaler Schwerpunkt auf seinem Nutzen liegt.

Andererseits trifft Horaz damit implizit eine Aussage über sein eigenes Dichtungsvermögen, das unmittelbar gekoppelt ist an die Gattung, in der er sich betätigt. Mit der Drastik der Aussage des ‚Nichts-Schreibens‘ baut Horaz nun den entscheidenden, inneren Widerspruch auf, denn Horaz schreibt nicht nur, er dichtet kunstvolle hexametrische Verse!⁶⁹⁸ Dass Horaz seine eigene Dichtungsleistung zu schmälern scheint, ist wie in den oben untersuchten Textstellen als eine bewusste Herabwürdigung seiner eigenen Person zu betrachten.⁶⁹⁹ In diesem Kleinreden der eigenen

⁶⁹⁶ Hor. *ars* 301b–308.

⁶⁹⁷ Übersetzung KYTZLER (2006).

⁶⁹⁸ Siehe auch HAJDU (2014) 35. Derselbe Widerspruch bestimmt Hor. *epist.* 1,1,7–12, wo Horaz behauptet, mit der Briefgattung der Dichtung zu entsagen, und 2,1,109–113, wo er (offensichtlich nicht zutreffend) zwischen Verkunst und Briefdichtung zu unterscheiden scheint. Beide Textstellen hat HARRISON (2007b) 32f. untersucht. Besonders 1,1,7–12 ist interessant, weil auch diese Stelle Phaedrus bekannt gewesen sein dürfte, wie oben in Kapitel 6.2 bereits ausgeführt wurde.

⁶⁹⁹ Vgl. dazu erneut HARRISON (2007b) 28–35, der das Phänomen als *self-deprecation* bezeichnet.

Dichtung hat Horaz wieder einen Berührungspunkt mit Phaedrus, der sich ebenfalls regelmäßig eines Bescheidenheitsgestus dieser Art bedient.⁷⁰⁰

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Art von Inkonsistenzen, die insbesondere in dichtungstheoretischen Zusammenhängen vielfach bei Phaedrus zu beobachten sind, in Horaz ein prominentes Vorbild haben. Große Ähnlichkeit weisen in dieser Hinsicht zudem gerade Passagen der horazischen Dichtung auf, auf die sich Phaedrus auch in anderen Gedichten bezieht und die dadurch vielerlei Berührungspunkte zwischen den Dichtern verursachen.

Vor der Prämisse, dass zwischen Phaedrus und Horaz über eine generische Verwandtschaft hinaus eine unmittelbare Abhängigkeit besteht, die das horazische Werk im Ganzen als wichtigen Prätext der *fabulae Aesopiae* ausweist, soll im Folgenden gezeigt werden, inwiefern Horazens Werk, v. a. die satirische Dichtung und in noch höherem Maße die *Epoden*, auch mit Blick auf das in dieser Untersuchung zentrale interfigurale Moment der Selbstdarstellung des Ichs Vorbildcharakter haben mag. Analog zu den oben untersuchten Inkonsistenzen in den programmatischen Passagen zeigt sich dieses Moment in der Diversität auf figuraler Ebene.

6.6 Vielgestaltigkeit des Sprechers und Tiermetaphern bei Horaz und Phaedrus

Die *Epoden* sind in diesem Zusammenhang noch vor den anderen Werken zu berücksichtigen, weil ihr Sprecher sich durch eine besonders ausgeprägte Vielgestaltigkeit auszeichnet. Der Begriff der ‚Vielgestaltigkeit‘ wird hier verwendet, um die im horazischen Werk beobachtbare Form der Selbstdarstellung terminologisch abzugrenzen von einer Interfiguralität, wie sie hier für die phaedrianische Dichtung nachgewiesen wird. Im Falle der *fabulae Aesopiae* sind unterschiedliche Figuren als Entsprechungen des Ichs der Pro- und Epiloge zu denken, die dabei sowohl figural eigenständig sind, als auch Funktionen in Mechanismen der Selbstinszenierung des Sprechers erfüllen – deren figürliche Eigenschaften und Handlungen sogar notwendig sind, um die Facetten des Ichs im Ganzen fassen zu können. Den Figuren im horazischen Werk kommt eine solch ausgeprägte auktoriale Dimension zwar nicht zu, doch v. a. die *Epoden* weisen ein Ich auf, das in seiner Diversität als Vorstufe des phaedrianischen Modells der Selbstinszenierung denkbar ist und daher im Folgenden dargestellt werden soll.

Widersprüche und Inkonsistenzen sind in den *Epoden* auf mehreren Ebenen festgestellt worden, die allerdings mit Blick auf Phaedrus unterschiedlich relevant sind. Im Zentrum der Untersuchung stehen hier Uneinheitlichkeiten in der Selbst-

⁷⁰⁰ Dies wird z. B. deutlich in der Bezeichnung der eigenen Dichtung als *viles neniae* (3 *prol.* 10) und der Selbstdarstellung als „lästig“ im Epilog des dritten Buches (3 *epil.* 2f.), die in anderer Form im Epilog des vierten wieder aufgenommen wird (4 *epil.* 3f.).

darstellung des jambischen Ichs, während andere widersprüchliche Aspekte der *Epoden* keine Entsprechung in den *fabulae Aesopiae* finden und daher nicht berücksichtigt werden.⁷⁰¹ Ferner rückt hier – im Gegensatz zu Kapitel 6.5 dieser Untersuchung, wo es um unspezifische inkonsistente Aussagen geht – ein besonderer Aspekt widersprüchlicher Selbstdarstellung in den Vordergrund, der sich insbesondere in der Identifikation des Ichs mit Tieren zeigt. Gerade in diesem Element, so die These dieses Kapitels, ist eine Schnittmenge zwischen phaedianischer und horazischer Selbstinszenierung zu sehen, da bei Phaedrus und Horaz insbesondere über die Identifikation mit Tieren Aussagen über das eigene Dichtungsvermögen getroffen werden.

Das Ich der *Epoden* zwischen Stärke und Schwäche

Vielfach ist die widersprüchliche Darstellung des Ichs der *Epoden* beobachtet worden, die von großer Potenz und *virtus* bis zu äußerster Schwäche und Impotenz – beides im allgemeinen wie im sexuellen Sinn – reicht. Diese Spannung im paradoxen Nebeneinander von Stärkedemonstration und Herabwürdigung der eigenen Person ist dabei zum einen im Lichte der Tradition jambischer Dichtung gesehen worden, deren Merkmal heterogene *personae* sind, die zwischen Stärke und Schwäche changieren.⁷⁰² Zum anderen wurden zugleich – nicht nur in der älteren Forschung – die Gründe für diese in den *Epoden* beobachteten Inkonsistenzen in einer mangelnden Fähigkeit oder übermäßigen Experimentierfreudigkeit des jungen (historischen Autors) Horaz gesucht.⁷⁰³ Dieser Tendenz steht der auch hier vertretene Ansatz entgegen, in den Widersprüchlichkeiten und Inkonsistenzen der *Epoden* einen *modus operandi* der Selbstdarstellung des jambischen Ichs zu sehen. Der Ursprung dieser Form der Selbstinszenierung wird dabei ebenfalls in der jambischen Tradition verortet, doch als horazisches Strategem und nicht als Indikator fehlender Dichtungsqualität beurteilt.⁷⁰⁴

701 Dazu gehören etwa das vulgäre Extrem der *vetula*-Skoptik in den *Epoden* 8 und 12 und die Heterogenität der politischen Stellungnahmen insgesamt. Beides sind Elemente der Inkonsistenz, die zu einer zweifelhaften bzw. negativen Rezeption der *Epoden* in der Forschung geführt haben. Siehe z. B. FRAENKEL (1957) 57, der dies an den Inkonsistenzen in *Epode* 6 (die in diesem Abschnitt der Arbeit auch als Ausgangspunkt der Untersuchung dieses Phänomens dienen soll) festmacht und MAURACH (2001) 39, der einerseits FRAENKELS Urteil relativiert (siehe Anm. 52), andererseits das Gedicht als „bloße und blasse Literatur“ bezeichnet, die „den Dichter nicht recht fassbar“ mache. Zu dieser Beurteilung auch WATSON (2003) 36. Dies verbindet wiederum diese Elemente mit den *fabulae Aesopiae*, deren Inkonsistenzen sich bisweilen ebenfalls in einer negativen Bewertung in der Forschung niedergeschlagen haben. Siehe z. B. KOSTER (1991) 84, der insbesondere die Widersprüchlichkeit kritisiert.

702 Siehe WATSON (2003) 189.

703 Siehe dazu oben Anm. 701.

704 Siehe WITTCHOW (2005) 69.

Im Besonderen folge ich hierin WITTCROW (2005), der mit dem Modell der „liminalen Selbstinszenierung“, wie er sie nennt,⁷⁰⁵ einen Zugriff auf die horazische Selbstinszenierung bietet, der sowohl die Eigenschaft der Inkonsistenz als auch die Rolle der Identifikation des Ichs mit Tieren unter ein interpretatorisches Dach zu fassen vermag. Das Konzept der Liminalität ist für das Verständnis des horazischen Ichs nach dem Verständnis WITTCROWS von zentraler Bedeutung – nicht zuletzt, weil es für die Vorbilder von Horazens jambischer Dichtung eine Rolle spielt. WITTCROW baut nämlich auf ein Konzept von PORTULÀS, der insbesondere die sexuelle Ambiguität und den unklaren Status des jambischen Ichs zwischen (bei PORTULÀS vornehmlich sozialer) Schwäche und Stärke des Tricksters bei Archilochos und Hipponax nachweist, auf die sich Horaz dezidiert als Vorbilder beruft.⁷⁰⁶

So weist WITTCROW dem Ich der jambischen *Epoden* einige Eigenschaften nach, die es in die Nähe liminaler Narrenfiguren wie des Tricksters oder des *ritual clown* rückt. Dass WITTCROW in seiner Untersuchung den *ritual clown* für das treffendere Beschreibungsmodell der horazischen Selbstdarstellung ansieht,⁷⁰⁷ ist für diese Untersuchung von sekundärer Bedeutung, denn in ihren Grundeigenschaften als ambivalente Grenzgänger sind sich die Konzepte ähnlich und ihre Unterschiede gerade mit Blick auf die phaedrianische Selbstinszenierung unerheblich.⁷⁰⁸ Insbesondere die von WITTCROW als zentrale Eigenschaft herausgestellte Ambiguität, die liminale Eigenschaft des Tricksters, soll anhand der folgenden Textbeispiele erläutert werden. Dieses Merkmal der horazischen Selbstdarstellung ist auch mit Blick auf die phaedrianische Selbstinszenierung ein grundlegendes, das sich – wie oben bereits angedeutet – zum einen in widersprüchlichen Momenten von Stärke und Schwäche, insbesondere in Verbindung mit uneindeutigen Aussagen über das eigene Alter, zum anderen in einer häufig spannungsgeladenen, bisweilen inkonsistenten Identifikation mit anderen Figuren, vornehmlich Tieren und Göttern, zeigt. Als beispielhaftes Gedicht sowohl für die Identifikation mit Tieren als auch für ein ambiges Moment von (dichterischer) Stärke und Schwäche soll nun eine kurze Untersuchung von Horazens *Epode*

705 Siehe WITTCROW (2005) 78.

706 Siehe MIRALLES/PORTULÀS (1983) 22, wo PORTULÀS das jambische Ich beschreibt als „figure that has been excluded but who has the power to exclude: in short the ambivalence between the victim and the executioner“, was er als „one of the deep constant features of the iambic genre“ bezeichnet. Außerdem MIRALLES/PORTULÀS (1983) 38–42, wo das Changieren zwischen sexueller Potenz und Impotenz des jambischen Ichs erläutert wird. Auf Archilochos und Hipponax als Vorbilder beruft sich Horaz explizit in *epod.* 6,13f.

707 WITTCROW (2005) 73f.

708 Für WITTCROW (2005) 73f. ist es vor allem die legendenhafte Identität des Tricksters, die er für kaum vereinbar mit dem Ich der jambischen Dichtung des Horaz hält. Meines Erachtens ist eben dies eine Eigenschaft, die auch im Hinblick auf Phaedrus eine wichtige Schnittmenge ist. Schließlich ist gerade die Tatsache einer komplexen Inszenierung des Ichs, bei der scheinbar faktuale biographische Informationen mit fiktionalen Elementen vermengt sind (siehe Kapitel 6.4 dieser Untersuchung), durchaus vereinbar mit einem legendenhaften Status. Die unbestrittene historische Existenz des Autors hat damit nichts zu tun.

6 angeschlossen werden, die beide Aspekte zusammenführt und deren Bedeutung als Prätext für die *fabulae Aesopiae* und die Fabel 5,10 im Besonderen sich bereits in der Tatsache offenbart, dass diese beiden selbstinszenatorisch-programmatischen Gedichte die Identifikation des Ichs mit einem Hund gemeinsam haben.⁷⁰⁹ Tatsächlich ist *Epode* 6 allerdings über diese Parallele hinaus ein wichtiger Prätext von Fabel 5,10 und noch vor anderen Passagen der *Epoden* wichtig für das Verständnis selbstinszenatorischer Mechanismen bei Phaedrus.

*Quid innerentis hospites vexas canis,
ignavus adversum lupos?
quin huc inanis, si potes, vertis minas
et me remorsurum petis?
nam qualis aut Molossus aut fulvos Lacon,* 5
*amica vis pastoribus,
agam per altas aure sublata nivis,
quaecumque praecedet fera;
tu, cum timenda voce complesti nemus,
proiectum odoraris cibum.* 10
*cave cave, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalos.
an si quis atro dente me petiverit,* 15
inultus ut flebo puer?

Was belästigst du harmlose Fremde, Hund,
bist aber feige gegen die Wölfe?
Warum nicht hierher, wenn du es vermagst, lenkst du dein leeres Drohn
und greifst mich an? Ich werde wiederbeißen!
Wie der Molosser, wie der falbe Sparterhund, 5
der starke Freund des Hirtenvolks,
will dringen ich mit scharf gespitztem Ohr durch tiefen Schnee,
welch wildes Tier auch zieht voran;
du, hast du erst mit grimmem Laut erfüllt die Flur,
du schnupperst nach dem vorgeworfenen Fraß. 10
So hüte, hüte dich! Denn wider die Boshaften wütend wild
hebe die kampfbereiten Hörner ich
wie gegen den treulosen Lykambes der verschmähte Schwiegersohn,
wie der grimmige Feind gegen Bupalos.
Oder sollte ich, wenn jemand mich mit schwarzem Zahne trifft, 15
nur flennen wie ein Kind, das sich nicht wehren kann?⁷¹⁰

709 Für die programmatische Qualität des Gedichts machen sich schon BUCHHEIT (1961) 520–526 und SCHMIDT (1977) 405 f. stark.

710 Übersetzung von KYTZLER (2006).

In dem Gedicht setzt sich Horaz mit einem namenlosen Aggressor auseinander, den er mit einem feigen Hund vergleicht,⁷¹¹ denn er bedrohe harmlose Passanten, schrecke aber vor Wölfen zurück (1f.). Horaz bleibt im Bild, wenn er sich selbst stattdessen als Gegner anbietet, der zurückbeißt (3f.). Wenn sich Horaz damit als Verteidiger der Schwachen, der *innerentes*, inszeniert, bewegt er sich in der jambischen Tradition, denn das Bild des Hundes ist dabei nicht nur sprichwörtlich und literarisch generell gängig als negative sowie positive Attribuierung, sondern ist möglicherweise unmittelbar durch Horazens jambisches Vorbild Archilochos beeinflusst.⁷¹² Während diese Identifikation des Ichs mit einem Hund bzw. einem Wolf sich anfangs noch in dem Hinweis auf *lupos* und der Drohung, dass Horaz „zurückbeißen“ werde, ergeht, vergleicht sich das Ich in Vers 6 explizit mit einem Jagdhund und wird zum hündischen Widersacher des Angreifers. Die Metapher des bissigen Hundes kulminiert in der prominenten Selbstdarstellung als *amica vis pastoribus* (6). Zugleich macht Horaz mit der Junktur die eigene Stärke explizit, die er zum Schutze Schwächerer verwendet.⁷¹³ Die Inkonsistenz, die sich in wenigen Versen zwischen der indirekten Identifikation mit einem Wolf und der expliziten mit einem Hund ergibt, findet dabei ihre formale Entsprechung in dem abrupten Wechsel zwischen Metapher und Vergleich – das inhaltliche Ungleichgewicht geht also mit einem stilistischen einher.⁷¹⁴

Die Inszenierung der eigenen Stärke wird auch in den folgenden Versen (7–10) fortgeführt, wenn Horaz seine Spürhundqualitäten in einer kleinen Jagdszene darstellt. Mit Vers 11 wechselt Horaz nicht nur erneut das Stilmittel, wenn er sich selbst metaphorisch als drohender Stier zeigt, sondern bricht gänzlich aus dem vorher evozierten Bild aus. FRAENKEL (1957) 57 sieht in dieser Uneinheitlichkeit ein Anzeichen für die noch geringe künstlerische Reife des realen jugendlichen Autors. Doch das Element der Inkonsistenz erschöpft sich nicht in den variierenden Tiermetaphern des Ichs, sondern auch die in den vorigen Versen aufgebaute Darstellung der eigenen Stärke wird am Ende in Frage gestellt. Nach einem weiteren Vergleich, mit dem Horaz sich in der Tradition seiner griechischen Vorgänger Archilochos und Hipponax verortet (13f.), lässt er das Gedicht mit einer rhetorischen Frage enden, in der er sich indirekt mit einem weinenden Knaben vergleicht. Obwohl die Frage suggeriert, dass Horaz sich angesichts eines „faulen Zahns“ (*atro dente*, 15) nicht geschlagen geben würde, ist auffällig, wie die Klimax der Selbstdarstellung mündet in dem – wenn auch negierten – Bild kindlicher Schwäche. Gestärkt wird das Gewicht des finalen Vergleiches noch durch den intratextuellen Bezug zur vorigen *Epode* 5, in der ein Junge sich der Übermacht einer Gruppe Hexen gegenüber sieht.⁷¹⁵

711 GÜNTHER (2013a) 185 hält es für unzweifelhaft, dass es sich bei dem Gegenüber um einen anderen Jambendichter handelt. Das lieferte zugleich eine Erklärung für den Vergleich des Gegenübers mit einem Hund, der sich schon im Jambus hellenistischer Zeit findet. Siehe WATSON (2003) 252–254.

712 Siehe dazu WATSON (2003) 252. Dazu auch bereits oben Anm. 450 und 453.

713 SCHMIDT (1977) 405 sieht darin ein Spezifikum der horazischen Jambendichtung.

714 Siehe WATSON (2003) 253.

715 Vgl. WATSON (1995) 199.

Die gleichzeitige Zurschaustellung von viriler Aggressivität und dezidiert Hilflosigkeit ist ein Charakteristikum, dessen Ursprung zwar in der jambischen Dichtung von Horazens griechischen Vorgängern zu suchen ist,⁷¹⁶ doch die programmatische Vermengung von Schwäche und Stärke darf als horazisches Spezifikum gelten – aus der schon in der griechischen Jambik fehlenden homogenen *persona* des Dichters wird in den horazischen *Epoden* ein konsequent inkonsistentes Selbstbild, das sich in der vorliegenden Epode vielgestaltiger Tiervergleiche bedient.⁷¹⁷ Diese Ebene des Vergleichs und die Tiermetapher im Besonderen ist ein häufiges Mittel horazischer Selbstdarstellung,⁷¹⁸ doch für die *Epoden* gilt im besonderen Maße, dass mit dem ambigen Status zwischen Stärke und Schwäche eine implizite Aussage über die Fähigkeit zur Dichtung getroffen wird. Dieser Zusammenhang gilt nicht ausschließlich für Horazens jambische Dichtung, ist aber in dieser Gattung besonders deutlich sichtbar, da die eigene Stärke und die damit verbundene Fähigkeit zur Invektive ein konstitutives Gattungsmerkmal ist.⁷¹⁹ Zugleich geht auch schon beim Archegeten der Gattung Archilochos mit der Darstellung dichterischer Stärke ein Gestus der Selbsterniedrigung einher, wenn er seine ἀμυχανία betont.⁷²⁰ Ein Hinweis auf die programmatische Qualität von *Epode* 6 ist also in der Tatsache zu sehen, dass in dem Gedicht mit der Fähigkeit zur Invektive eine Gattungseigenschaft verhandelt wird – die Tatsache, dass eben dieses Gedicht ein derart hohes Maß an Inkonsistenz aufweist, zeigt wiederum den Stellenwert dieser ambigen Form der Selbstdarstellung in den horazischen *Epoden*.

Horazens *Epoden* als Prätext der *fabulae Aesopiae*

Die in dem untersuchten Gedicht vorgeführte Form der Selbstdarstellung ist in vielerlei Hinsicht bezeichnend für die Funktion der horazischen Dichtung als Prätext der *fabulae Aesopiae*. Horaz identifiziert sich hier in kurzer Folge mit drei unterschiedlichen

716 Siehe WATSON (2007) 99.

717 Zur fehlenden Homogenität der jambischen *persona* siehe WATSON (1995) 189. Wie grundlegend dieser Gegensatz von Aggressivität und Schwäche – zumal mit dem Mittel des Tiervergleichs – ist, zeigt bereits *Epode* 1, wo sich das Ich mit einer Vogelmutter vergleicht, die ihr Junges (Maecenas) gegen Schlangen verteidigt (*epod.* 1,19–22) und damit ein zweideutiges Bild parentaler Stärke und expliziter Wehrlosigkeit zeichnet. Siehe dazu SCHMIDT (1977a) 406, WATSON (1995) 200 und WATSON (2007) 100, wo er das Bild der Vogelmutter als „imagistic adumbration of what becomes a dominant thematic of the book [scil. der *Epoden*, Anm. d. Verf.]“ bezeichnet.

718 Siehe dazu eingehend WARMUTH (1992).

719 Siehe WITTCHOW (2005) 69.

720 Siehe WATSON (2003) 460f., WATSON (2007) 99, und WITTCHOW (2005) 69. Auch die kallimacheischen Jamben haben dieses Element, doch die Gewichtung der beiden Pole ist bei Kallimachos eine andere. Kallimachos lehnt im vierten *Jambus* die Auseinandersetzung mit anderen Dichtern auf der Oberfläche ab, lässt sich aber doch auf dichterische Grabenkämpfe ein. Siehe GÜNTHER (2013a) 187, der resumiert: „Callimachus is more aggressive than he claims to be, as Horace is much less harmful than he pretends to be.“ Zumindest mit Blick auf *Epode* 6 ist GÜNTHER beizupflichten.

Tieren (Wolf, Hund, Stier), die der Illustration der eigenen (jambischen) Stärke dienen sollen, um am Ende mit dem hilflosen Knaben ein Moment der Schwäche aufzurufen. Mit dem unmittelbaren Nebeneinander gegensätzlich assoziierter Vergleichsfiguren rücken die beiden Pole der Stärke und Schwäche aneinander und erzeugen ein paradoxes Bild des Ichs. Eine solche Kongruenz von gegensätzlichen Extremen, insbesondere auf die Dichtungskraft des Ichs bezogen, ist auch zentrales Element vieler – und fast sämtlicher poetologischer – Gedichte der *fabulae Aesopiae*. In ähnlicher Form kongruieren Phaedrus' schwindende Dichtungskraft und der dichterische Erfolg in der Annäherung an den Vorgänger Aesop in der Fabel 5,10.⁷²¹ Wie nah das Gegensatzpaar Stark – Schwach dort zusammengehört, zeigt sich schon im vorletzten Vers des Gedichts, wenn früheres Vermögen und jetzige Ohnmacht in einem unmittelbaren Wirkzusammenhang zusammenfallen: *Quod fuimus laudas, si iam damnas quod sumus* („Du lobst, was ich war, wenn du verdammst, was ich jetzt bin“).⁷²²

Dasselbe Strategem der inkonsistenten Darstellung der Dichtungsleistung verwendet Phaedrus in *app.* 14, wenn er den Esel im Scheitern an der Lyra zum (Fabel-) Künstler werden lässt, der in feierlichen Spondeen seine Unkenntnis beklagt, und in Fabel 4,1, wo der Esel als Tympanon zwischen sklavischer Leidensperpetuierung und göttlicher Erhöhung rochiert. Auch in dem Moment der Identifikation mit dem Gattungsgründer Aesop liegt die Einswerdung mit einer personifizierten Inkonsistenz, die von den Gegensätzen sklavischer Schwäche und göttlicher Macht, äußerer Hässlichkeit und innerer Schönheit, Narrentum und Weisheit getragen wird. Schließlich sind auch die Fabeln 5,5 und *app.* 5 als programmatische Umsetzungen dieses poetischen Merkmals zu sehen, denn sie zeigen mit *scurra* und *rusticus* sowie Prometheus und Dolus widersprüchliche Figurenpaare, die in ihrem Dualismus und den Gegensätzen von Erfolg und Scheitern ihrer Kunst zur figürlichen Entsprechung der dichotomen Selbstinszenierung des Ichs werden.⁷²³

So groß bei Phaedrus und Horaz die Differenz zwischen den Vergleichspunkten ist – das Extrem zeigt sich in der gleichzeitigen Identifikation mit Tieren wie Esel oder Hund und Göttern wie Hermes oder Orpheus –, ⁷²⁴ deutet doch der Blick auf die Rolle Aesops in den *fabulae Aesopiae* an, dass diese programmatische Widersprüchlichkeit bei Horaz und Phaedrus nicht erst aus den Gegensätzen zwischen den unterschiedlichen Identifikationsfiguren entsteht, sondern in vielen Fällen bereits in den Figuren selbst angelegt ist. Schließlich wird auf den Hund, der in *Epode* 6 als Konterpart zum schwachen Knaben ein Zeichen jambischer Aggressivität und Stärke ist, in *Epode* 15 in krassem Gegensatz dazu mit dem Adjektiv *flaccus* angespielt. Der Begriff ist nicht nur

⁷²¹ Siehe dazu Kapitel 5.9.

⁷²² Phaedr. 5,10,9.

⁷²³ In der Fabel 4,7 wird auf ähnliche Weise subtil das Scheitern der Tragödie in der Fabel vorgeführt und so die Identität der Gattung indirekt gestärkt. Siehe dazu Kapitel 5.3.

⁷²⁴ Phaedrus vergleicht sich im dritten Prolog mit Linos und Orpheus, Horaz rückt sich bisweilen in die Nähe von Bacchus und Hermes. Vgl. dazu KRASSER (1995) 99, der in Anm. 32 NEUMEISTER (1976) zitiert.

ein Wortspiel mit dem Cognomen des Autors Quintus Horatius *Flaccus*, sondern assoziiert das Ich des Textes mit ‚Schlappohrigkeit‘, also mit einer dezidiert unmännlichen und daher schwächlichen Konstitution.⁷²⁵

Es sind diese Strategien der horazischen Selbstinszenierung, wie sie in den *Epoden* zu beobachten sind, als wichtiger Einfluss auf Phaedrus' Selbstdarstellung zu denken, denn in ihnen wird eine inkonsistente Form der Vielgestaltigkeit des Ichs mit einer dichten Metaphorik vornehmlich der Tier-, aber auch der Götterwelt verbunden. Die Gegensätzlichkeit dieser Vergleichsfiguren trägt noch bei zur ambivalenten Inszenierung des Ichs, das sich selbst und seine (dichterische) Leistung in einem uneindeutigen Zustand zwischen Stärke und Schwäche zeigt. Diese Oszillation des Ichs zwischen Selbstmarginalisierung und Selbsterhöhung, durch die Scheitern und Erfolg der eigenen Dichtung eng zusammenrücken, ist eine Konstituente der untersuchten horazischen wie auch der phaedianischen Texte.⁷²⁶ Beide Dichter inszenieren sich als Trickster-ähnliche Figuren, die „konstant instabil“ sind.⁷²⁷ Dass sich diese Instabilität auch in ihrer stark schwankenden Fähigkeit zur Kritik äußert, macht sie als erklärendes Konzept so ergiebig für die Dichtung jambischer Tradition, in der sich Horaz und Phaedrus explizit bewegen. Gleiches gilt für die poetologische Funktion des Vergleichs mit Tieren von schlechtem oder wechselhaftem Ruf wie dem Hund: Tiermetaphern dieser Art sind eng mit der jambischen Dichtung verknüpft und finden auch in der Verbindung des Tricksters mit animalischen Formen ihre Entsprechung.⁷²⁸

Die phaedianische Selbstinszenierung, deren Interfiguralität sich in dem Netzwerk auktorialer Fabelfiguren zeigt, weist dabei allerdings eine andere Intensität der Vielgestaltigkeit auf, denn sie erschöpft sich nicht in wiederkehrenden Tiervergleichen und Metaphern, sondern fußt auf der Voraussetzung, dass bestimmte Figuren als Entsprechungen des Ichs funktionieren und in dieser Hinsicht grundsätzlich allegorisch sind. Dies ist insofern typisch für die phaedianische Dichtung, als der Fabel-

⁷²⁵ Siehe WATSON (2003) 472. Auch der Vogel als Vergleichsobjekt zeichnet sich durch eine solche Ambivalenz aus: Während er in Horazens *Epode* 1 ein Bild für die Schwäche des Ichs ist, das sich selbst als *imbellis ac firmus parum* (*epod.* 1,16) bezeichnet, steht der Schwan in *carm.* 2,20 für ewigen Dichterruhm – ist dabei allerdings in sich wiederum ein mehrdeutiges und gebrochenes Bild. Siehe dazu Kapitel 6.5 dieser Untersuchung.

⁷²⁶ Möglicherweise verkörpern auch noch andere Figuren im horazischen Werk diese programmatischen Gegensatzpaare, insbesondere der Sänger Tigellius in *Satire* 1,3, der das Diktum der vorigen *Satire* *nil medium est* (*sat.* 1,2,28) in seinem Gesang abzubilden scheint, indem er „bald mit höchster Stimme“ singt, „bald mit derjenigen, die als tiefste auf den vier Saiten erklingt“ (*modo summa / voce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima, sat.* 1,3,7f. Zu dem Verständnis, dass mit *summa vox* die höchste Saite der Leier, die den tiefsten Ton erzeugte, gemeint sein könnte, siehe BROWN [1993] 116). Damit wird Tigellius einerseits zum Negativbild des idealen Sängers, andererseits wird in seiner Wechselhaftigkeit als Sänger bisweilen ein Seitenhieb auf Tigellius' politische Unbeständigkeit gesehen (so FREUDENBURG [1993] 114), worin sich eine Parallele zu Horazens politischem Wechsel sehen ließe, wie SHARLAND (2009) 138, Anm. 10 anmerkt.

⁷²⁷ Siehe WITTCHOW (2005) 75, der die Junktur auf den *ritual clown* bezieht.

⁷²⁸ Siehe dazu ADRADOS (1999) 256f.

gattung eine allegorische Ebene fest eingeschrieben ist. Dass auch die Figuren der Fabeln Teile eines übergeordneten Verweissystemes sind, ist also zum einen eine konsequente Umsetzung einer Gattungseigenschaft auf der Figurenebene, zum andern eine Übertragung eines jambischen Strategems der Selbstdarstellung, für die insbesondere die horazische Dichtung als Prätext anzunehmen ist. Eine weitere Ursache für die Unterschiede der Intensität des interfiguralen Moments bei Phaedrus und Horaz mag darin zu suchen sein, dass die Fabelgattung neben den programmatischen Passagen wie Pro- und Epilogen und einigen weiteren Stellen wenig Raum für die Selbstdarstellung lässt, weil das Ich so wenig präsent ist angesichts der geringen Rolle, die es als heterodiegetischer Erzähler in den Fabeln mit ihrer Fülle von Protagonisten spielt. Das ausgeprägte Moment der Interfiguralität ist dann als Mittel verdeckter Selbstaussagen zu beurteilen, deren poetologischer Impetus das Dichtungsprogramm der Rahmengedichte ausbaut und differenziert.

Dass das Konzept des Tricksters größeres Erklärungspotenzial für die Fabelgattung hat, als dass es die Vielgestaltigkeit des Ichs der jambischen *Epoden* zu erklären vermag, liegt allerdings ferner daran, dass für die Fabelgattung eine zentrale Einschränkung, die MIRALLES/PORTULÀS bezüglich der Ähnlichkeiten griechischer Jambiker und dem Trickster feststellen, keine Gültigkeit hat. MIRALLES/PORTULÀS (1983) 15 stellen fest: „It would be grotesque to establish, in the rough, a comparison between the iambic poet and a character who was born in the time when beasts could speak, and who did in fact speak with them“. Sie konstatieren hier also eine Unvereinbarkeit des Jambikers, der sich in der alltäglichen Lebenswelt verortet, mit der vorzeitlichen Existenz des Tricksters. Für die Fabel gilt etwas ganz anderes, denn die Sprachfähigkeit der Tiere ist für sie eine Gattungskonstituente, die bereits im Prolog des ersten Buches klar herausgestellt wird.⁷²⁹ Ferner ist für die Fabel gerade die Verortung in der zeitlichen Unbestimmtheit eines „Es war einmal...“ typisch, was sichtbar wird in der Verwendung von Adverbien wie *olim* zur zeitlichen Bestimmung der Fabelhandlung.⁷³⁰ Ebendiese zeitliche Unbestimmtheit, die MIRALLES/PORTULÀS der griechischen Jambik absprechen, ist ein Gattungsmerkmal der Fabel, deren Personal sprechender Tiere in einer solchen Vorzeit interagiert. Wenn Phaedrus, das Ich der *fabulae Aesopiae*, diese Fabelfiguren nun funktionalisiert für Selbstaussagen und sich dabei gleichermaßen mit ihnen identifiziert, rückt er sich selbst in die Nähe seiner Tricksterfiguren und stilisiert sich zum „Kulturheroen einer fluktuierenden Vorzeit“⁷³¹.

Phaedrus' Identifikation mit ambigen Figuren kulminiert zudem in Momenten echter Dualität, wo die Ambivalenz des Tricksters sich in einem Figurenpaar ausdrückt, das in der Kombination die Widersprüchlichkeit des auktorialen Ichs the-

729 Siehe Phaedr. 1 *prol.* 5–7.

730 Phaedr. 3,2,2; 3,17,1; 4,19,1; *app.* 4,1; *app.* 5,1. Der Begriff ist typisch für die Einleitung traditioneller und sprichwörtlicher Erzählungen. Siehe MUECKE (1993) 207, der auf die einleitende Funktion des Begriffes in der Fabel von Land- und Stadtmaus in Horazens *Satire* 2,6 eingeht. Siehe mehr zu dem Gedicht unten im Kapitel 6.7.

731 So definiert SCHÜTTPELZ (2010) 212f. den Trickster.

matisiert. Eines solchen Mittels dualer Selbstdarstellung bedient sich auch Horaz, der auch in dieser Hinsicht als Einfluss auf die *fabulae Aesopiae* gelten darf.

Die Nähe der phaedrianischen und horazischen Selbstdarstellungen zur Figur des Tricksters zeigt sich im Hinblick auf die Identifikation mit Tieren, wie oben dargestellt, in besonderer Weise in Horazens *Epoden*. Ein weiteres Merkmal, dessen Präsenz sich in den Kapiteln 5.7 und 5.8 dieser Untersuchung als Konstituente phaedrianischer Selbstinszenierung gezeigt hat, ist eine duale Form der Selbstdarstellung. Grundlegend für das Verständnis dieser Form der Dualität ist die Ambivalenz als Grundeigenschaft des Tricksters. Typisch für den Trickster ist, dass er die Paradoxie zweier gegensätzlicher Eigenschaften in sich vereint. Diese Ambivalenz kann sich in einer Verkörperung vielfältiger Gegensatzpaare wie Narrentum und Weisheit, Schönheit und Hässlichkeit, Göttlich- und Menschlichkeit zeigen. Während verschiedene dieser Gegensätze im Falle Aesops und des Esels in einer Figur zusammenfallen,⁷³² finden sie ihre Entsprechung im Falle von *scurra* und *rusticus* (siehe Kapitel 5.7) sowie Prometheus und Dolus (siehe Kapitel 5.8) in Figurenpaaren, deren enges Nebeneinander ihre Widersprüche beschreibbar macht und in ein Verhältnis zueinander setzt. Diese duale Darstellungsart auktorialer Figuren lässt sich also beschreiben als eine Übertragung des dichotomen Charakters des Tricksters auf konkrete Figuren, die als Personifikationen einer abstrakten Paradoxie fungieren.

6.7 Horazens Land- und Stadtmaus (*sat.* 2,6) – ein Fall figuraler Dualität

Im Folgenden soll diesem Aspekt phaedrianischer und horazischer Selbstinszenierung anhand von Horazens *Satire* 2,6 nachgegangen werden, die dabei insbesondere in ein Verhältnis zu den Ergebnissen der Kapitel 5.7 und 5.8 gesetzt werden soll, wo sich die duale Qualität der phaedrianischen Selbstinszenierung in den Figuren des Bauern und des Prometheus gezeigt hat.

Es ist der Dualität als verhältnismäßig spezieller Schnittmenge von Phaedrus und Horaz geschuldet, dass *Satire* 2,6, die mit der Fabel von Stadtmaus und Landmaus wohl die prominenteste Verwendung einer Fabel im horazischen Werk zu bieten hat (und über die FRAENKEL [1957] 142 sagte, sie sei die „most accomplished of all Horatian satires“)⁷³³ erst hier in dieser Untersuchung berücksichtigt wird: Die lange Fabel in der *Satire* mag eine offensichtliche Gattungsparallele sein, doch die selbstinszenatorischen Zusammenhänge sind in viel geringerem Maße augenfällig. Die *Satire* 2,6 ist als Schnittpunkt zwischen Horaz und Phaedrus also mit Blick auf die Gattung nahelie-

⁷³² Siehe dazu die Kapitel 4, 5.2 und 5.5.

⁷³³ Ähnlich urteilt BRINK (1965) 4. Das Gedicht sei „one of the best, perhaps the best“ der horazischen *Satiren*.

gend, andererseits taucht die Fabel der beiden Mäuse im erhaltenen Korpus der phaedrianischen Fabeln nicht auf.⁷³⁴ Rekonstruktionsversuche einer phaedrianischen Version wie die von HOLZBERG (1991) sind verdienstvoll, müssen aber bis zu einem gewissen Grade spekulativ bleiben.⁷³⁵ Unabhängig davon, ob auch Phaedrus eine Variation der Fabel von Stadt- und Landmaus erzählt hat, gibt die Fabel bei Horaz mit der oben beschriebenen dualen Form der Selbstdarstellung ein Zeugnis für einen Mechanismus ab, der sich in ähnlicher Form auch bei Phaedrus findet und Horaz als einen wichtigen poetischen Einfluss auf Phaedrus weiter plausibilisiert.

Grundlegendes zu *Satire* 2,6

Satire 2,6⁷³⁶ lässt sich grob in vier Teile gliedern: Das Gedicht beginnt mit einem Gebet an den Gott Merkur (1–15), in dem das Ich seinen Wunsch nach einem Landgut in Erinnerung ruft und nun, da der Wunsch in Erfüllung gegangen ist, um wohlgenährtes Vieh bittet. Im folgenden Abschnitt beschreibt Horaz zunächst die Hektik des städtischen Lebens in Rom (16–59), wo die Verpflichtungen seinem Gönner Maecenas gegenüber seinen Alltag bestimmen. Darauf folgt eine kürzere Beschreibung der Vorzüge des Landlebens auf der Villa (60–79a), die als Ort des *otium* charakterisiert ist durch Muße (60–62), dichterische Tätigkeit (17; 60–62), rustikale Speisen (63–67) und Gespräche über philosophische Grundsatzthemen (70–76). Schließlich wird die Gegenüberstellung von Stadt und Land, die die Satire bestimmt, von Cervius, einem von Horazens Nachbarn auf dem Landgut, mit einer Fabel verbildlicht (79b–117).

Die Fabel erzählt die Geschichte von einer Landmaus, die ihren alten Freund, die Stadtmaus, auf dem Lande mit rustikalen Speisen, aber den Ansprüchen höchster Gastfreundschaft genügend, bewirtet (79b–89). Die Stadtmaus preist nun die Vorzüge der Stadt, die die Landmaus sich zu Unrecht entgehen lasse, und überredet sie so, sich mit ihr auf den Weg zu einem Gastmahl in die Stadt zu machen (90–100).

Das luxuriöse Mahl der Stadtmaus, die mit einer Fülle so verschiedener wie erlesener Speisen auftrumpft (101–111), wird jäh unterbrochen von dem Gebell einiger Hunde, die die Mäuse angsterfüllt zur Flucht zwingen (112–115), bevor die Fabel mit der

⁷³⁴ Insbesondere in der *Satire* 2,6 lässt sich ein Grund dafür sehen, dass Avian in der *praefatio* seiner *fabulae* festhält: *has pro exemplo fabulas [...] poemati suo Flaccus aptavit*. GAIDE (1980) 127 f. führt noch weitere Fabeln bei Horaz auf, u. a. die hier in Kapitel 6.9 untersuchte Fabel von Frosch und Rind, die Phaedrus ebenfalls erzählt.

⁷³⁵ Siehe ZANDER (1897) 8–10, THIELE (1910) CCXf., POSTGATE (1918) 157–159 und POSTGATE (1919) *fabulae novae* IX. Ausführlicher HOLZBERG (1991), der auf der Grundlage der genannten Untersuchungen ebenfalls eine Synopse erstellt (234) und die horazische Satire in seine Untersuchung einbezieht.

⁷³⁶ Siehe dazu v. a. FRAENKEL (1957) 138–144, KIESSLING/HEINZE (1959) 296–318, BRINK (1965), der ganz *Satire* 2,6 gewidmet ist, RUDD (1966) 243–257, SEEL (1972) 13–93, WEST (1974) 67–80, BOND (1985), BRAUND (1989) 39–44, HOLZBERG (1991), MUECKE (1993) 193–212, SCHMIDT (1997) 56–73, HARRISON (2007c) 236 f., HOLZBERG (2009) 90–92, MAURACH (2001) 111–114, COURTNEY (2013) 149–155.

Aussage der Landmaus endet, sie ziehe das sichere Landleben den Gefahren der Stadt vor (115–117).

Das Thema der Satire ist in der Forschung einigermaßen unterschiedlich beurteilt worden. So meint Niall RUDD, es sei ein Gedicht über Wünsche,⁷³⁷ und stützt sich dabei v. a. auf den ersten Vers (*hoc erat in votis*), der das Gebet an Merkur einleitet. Schon FRAENKEL (1957) 142 geht zwar auch auf das Gebet zu Beginn des Gedichts ein, weist außerdem aber auf die Dualität des Gedichts hin, bei dessen Interpretation beide Teile, der des Stadt- und des Landlebens, gleichberechtigt zu untersuchen seien. Dieser Forderung kommt WEST (1974) 78 nach und widerspricht RUDDs Aussage, es sei ein Gedicht über Wünsche, entschieden, wenn er feststellt: „It is not.“ Stattdessen ist für ihn das Gedicht von einer Balance gegensätzlicher Themen geprägt: „The over-all unity of this poem consists in a humorous balance of satisfaction and dissatisfaction, country and town.“ Indem WEST das Gedicht mit Gegensatzpaaren beschreibt, fasst er treffend das Thema, denn es geht in der Satire um Gegensätze und das Problem, sich zu ihnen positionieren zu müssen. Dieser Umstand lässt sich schon strukturell in der Dichotomie von Stadt- und Landleben beobachten, die den Hauptteil des Gedichts sowie die Fabel am Ende bestimmt, doch es bleibt am Ende die schwierige Frage, ob bzw. wie sich das Ich zu den Polen ‚Stadt‘ und ‚Land‘ positioniert. Dieses Thema ist auch für diese Untersuchung wichtig, denn davon hängt ab, wie die Fabel zu deuten ist und in welchem Verhältnis die Figuren der Fabel zu dem Rest der Satire stehen. Überspitzt formuliert ließe sich folgende Frage fassen: Wofür stehen Stadt- und Landmaus in der Fabel? Ferner: Wie verhalten sich die Figuren der Fabel zum Ich der Satire?

Man ist bei der Untersuchung dieses Problems zumeist von der Prämisse ausgegangen, dass das Gedicht vor dem Hintergrund zu sehen ist, dass dem historischen Autor Horaz von seinem Gönner Maecenas ein Landgut in den Sabinerbergen geschenkt wurde, dessen Ruhe das Ich hier ersehnte.⁷³⁸ So komplex die Frage nach dem Einfluss dieser biographischen Begebenheiten auf das Gedicht sein mag⁷³⁹ – sie bringt uns auf die Figur des Maecenas, die nicht nur namentlich genannt ist, sondern im Zentrum des städtischen Stresses zu stehen scheint („Du vertreibst alles, was dir im Weg steht, wenn du in Gedanken bei Maecenas bist und zu diesem läufst“, wird Horaz von einem Passanten angeblafft)⁷⁴⁰. Maecenas’ Bedeutung ist für die obige Frage unabdingbar, denn er ist insofern ein textinterner Gegenpol zum Ich, als es vor allem

737 „This is a poem about wishes“ (RUDD [1966] 243).

738 Vgl. FRAENKEL (1957) 141 f., RUDD (1966) 250, MUECKE (1993) 194, SCHMIDT (1997) 58 f., HOLZBERG (2009) 90, COURTNEY (2013) 149.

739 In der Theorie ist die Frage schwierig, es darf allerdings als *communis opinio* gelten, dass dem historischen Autor Horaz von Maecenas vor 31 v. Chr. (siehe MUECKE [1993] 194) ein Landgut geschenkt worden ist. Außerdem spielt ein Landgut in den Sabinerbergen in Horazens Dichtung eine große Rolle. Siehe dazu eingehend SCHMIDT (1997), bes. 53–175.

740 *Tu pulses omne quod obstat, / ad Maecenatem memori si mente recurras* (30bf.)

die Verpflichtungen ihm als Gönner gegenüber sind, die die städtische Hektik des Ichs verursachen.⁷⁴¹

Da das Ich sich also nach den Vorzügen des Landlebens sehnt und die Figur des Maecenas das Stadtleben zu bestimmen scheint, ist man im Hinblick auf die Bedeutung der Fabel bisweilen zu dem Ergebnis gekommen, sie bilde die gegensätzlichen Bereiche der beiden Figuren mit den beiden Mäusen ab, die diesen entsprächen. Mit anderen Worten: Hinter der genügsamen Landmaus verbirgt sich das Ich, das die Gefahren der Stadt meiden will, während die Stadtmaus mit ihrem opulenten Lebensstil für Maecenas steht.⁷⁴² Wenn man davon ausgeht, dass die Fabel das Thema der ersten Teile der Satire exemplifiziert, so bedeutet dies im Umkehrschluss, dass es in der Satire gleichermaßen um die unterschiedlichen Lebensentwürfe des Ichs und seines Gönners geht.⁷⁴³

Horaz zwischen Stadt und Land

Dass in diesem Gedicht die Lebensbereiche von Horaz und Maecenas in einem gewissen Konflikt stehen, lässt sich nicht abstreiten. Doch die Darstellungen von Stadt und Land in dieser Satire sind nicht so einseitig, wie eine solche Interpretation vermuten ließe. Hierauf deutet bereits Vers 31 hin, wo das Ich einräumt, dass seine urbanen Verpflichtungen ihm Freude bereiteten und angenehm seien (*hoc iuvat et melli est, non mentiar*).⁷⁴⁴ Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die Darstellung von Stadt und Land in anderen horazischen Satiren miteinbezieht.⁷⁴⁵

So liegt uns mit *Satire* 1,6 ein Gedicht vor, in dem die Stadt als Ort der Genügsamkeit und Zufriedenheit dargestellt wird.⁷⁴⁶ Hier pflegt Horaz in der Stadt *otium*, indem er lange schläft, seine Vormittage mit Literatur verbringt (1,6,122f.) und generell einen stressfreien Alltag erlebt, der von nachgerade plebejischer Bescheidenheit geprägt ist, die sich z. B. im Essen zeigt, aber dennoch eindeutig im städtischen Bereich

741 In dessen Kreis sei das Ich aufgenommen worden (2,6,41f.) zu ihm muss es jeden Tag, bei jedem Wetter, durch den Trubel der Großstadt, für die *salutatio* (2,6,23–39). Siehe COURTNEY (2013) 151f.

742 So HOLZBERG (1991) 237, der diesen Zusammenhang als erster in dieser Deutlichkeit zu formulieren scheint und darauf hinweist, dass die meisten Interpretationen eine Deutung der Figurenkonstellation von Fabel und Rest der Satire schuldig blieben. In Anm. 22 grenzt er sich scharf von WEST (1974) 78 ab, der die These vertritt, dass beide Mäuse Aspekte der horazischen *persona* verkörpern. Mehr dazu unten.

743 Bei einer solchen Beurteilung der Rolle des Maecenas ist auch die Verbindung des Gedichts zu *Satire* 1,6 wichtig, in der es explizit um das Verhältnis zu Maecenas geht. Dazu MUECKE (1993) 194 und HOLZBERG (2009) 90–92. Man sollte allerdings nicht so weit gehen, von Kritik an der Person des Gönners zu sprechen, schließlich ist das Landgut ein Geschenk von Maecenas und ein Lob des Guts damit auch ein indirekter Dank an diesen. Siehe auch SCHMIDT (1997) 58f. und HARRISON (2007c) 236.

744 Siehe auch BRAUND (1989) 42f.

745 Zu Stadt und Land in den *Episteln* siehe unten Anm. 752.

746 Auf den Zusammenhang weisen RUDD (1966) 252, MUECKE (1993) 194 und HOLZBERG (2009) 90 u. 92 hin.

verortet ist, wie die Spaziergänge am Circus Maximus und dem Forum verdeutlichen.⁷⁴⁷ Dass das hier vermittelte Bild Roms von epikureisch anmutender Genügsamkeit geprägt ist, mag ein Anzeichen einer Entwicklung zwischen den Gedichten sein: Horaz erklärt in 2,6, er sei seit sieben Jahren im Kreis des Maecenas (2,6,40–42). Möglicherweise ist also Horazens Leben in Rom durch die Freundschaft zu Maecenas hektisch geworden.⁷⁴⁸ In jedem Fall belegt die Stelle jedoch, dass der städtische Raum bei Horaz nicht *per se* mit Stress, Luxus und Hektik konnotiert ist.

Ein Bild der Zerrissenheit zwischen Stadt und Land zeichnet schließlich *Satire* 2,7.⁷⁴⁹ In dem wohlgerichtet direkt auf *Satire* 2,6 folgenden Gedicht weist der Sklave Davos auf die Eigenschaft einiger Menschen hin, unstet zwischen Gegensätzen zu schwanken (6–20), und bezieht seine Aussage auf Horaz (21f.).⁷⁵⁰ Davos konkretisiert später: „In Rom wünschst du dich aufs Land, auf dem Land erhebst du wankelmütig die ferne Stadt zu den Sternen!“⁷⁵¹ Hier ist Horaz zwischen Stadt und Land hin- und hergerissen, in steter Unzufriedenheit.⁷⁵²

Die Darstellung eines zerrissenen Ichs zwischen Stadt und Land, die insbesondere das zweite Buch der *Satiren* bestimmt,⁷⁵³ spricht letztlich gegen eine einseitige Identifikation des Ichs mit der Landmaus. Vielmehr ist es gerade die Dualität von Stadt- und Landleben im Dasein des Ichs, die ihre Entsprechung findet in der Darstellung zweier unterschiedlicher Fabelfiguren, die jeweils einen Aspekt des Ichs repräsentieren.⁷⁵⁴

Die Balance dieser beiden scheinbar unvereinbaren Aspekte, die WEST (1974) 78 der *Satire* zuspricht, wird schließlich nur gehalten, wenn man die zwei Hauptteile des Gedichts (*Satire* und Fabel am Ende) zusammennimmt. Dies ist deutlich sichtbar in der Zuordnung philosophischer Schwerpunkte zu den beiden Bereichen. Wie oben bereits angedeutet, ist in der *Satire* vornehmlich das Landgut für das Ich ein Ort der Philosophie. Diese Verknüpfung zeigt sich besonders in den Versen 63–76 mit ihrem

⁷⁴⁷ Die betreffende Passage ist 1,6,110–128. Horaz erkundigt sich nach den Preisen von Kohl und Dinkel (112) und isst abends ein vegetarisches Gericht aus Lauch und Erbsen (115). Das Essen ist städtisch, aber anspruchslos. Dazu GOWERS (2012) 245f. und BROWN (1993) 162.

⁷⁴⁸ So MUECKE (1993) 194.

⁷⁴⁹ Zum Verhältnis zu *Satire* 2,7 siehe HARRISON (2007c) 237 und HOLZBERG (2009) 92.

⁷⁵⁰ 2,7,21f.: „*Non dices hodie, quorsum haec tam putida tendant, / furcifer? „ad te inquam.“*“

⁷⁵¹ 2,7,28–29a: *Romae rus optas, absentem rusticus urbem / tollis ad astra levis.*

⁷⁵² Bezieht man Horazens *Briefe* in die Überlegungen mit ein, wird der Fall komplizierter. Dort stellt er fest, dass Glück gänzlich unabhängig vom Ort ist (*epist.* 1,11, insbes. 24 f.) und tritt in *epist.* 1,14 als jemand auf, der sich nach dem friedlichen Land sehnt, während sein Gutsverwalter sich in die Stadt wünscht – beide verdeutlichen hier allerdings die Sinnlosigkeit der *μεμψιμοιρία*, des Strebens nach dem Schicksal anderer. Siehe BRAUND (1989) 44.

⁷⁵³ Vgl. HARRISON (2007c) 235 f.

⁷⁵⁴ So zuerst WEST (1974) 78, dessen Interpretation – wie oben in Anm. 742 bereits erwähnt – von HOLZBERG (1991) 237, Anm. 22 noch abgelehnt wurde. HOLZBERG (2009) 91f. gibt dann allerdings denjenigen Interpreten Recht, die sich dafür aussprechen, dass beide Mäuse für Horaz stehen. Ebenso HARRISON (2007c) 237. Vgl. auch MUECKE (1993) 195: „The fable is relevant to Horace’s case, but the point of the satire is that he has no simple choice, however much he leans to ‚country values‘“.

symposialen Schwerpunkt. Horaz sehnt sich nach der Bohne, dem rustikalen Armeessen, und nennt sie „Verwandte des Pythagoras“ (*Pythagorae cognata*, 63). Damit spielt er nicht nur augenzwinkernd auf die pythagoreische Tradition an, nach der der Verzehr von Bohnen nicht gestattet ist,⁷⁵⁵ sondern eröffnet sogleich die philosophische Ebene, die die Gastmahlszene bestimmt.⁷⁵⁶ Essen und Philosophie werden dabei, wie im ganzen Gedicht, eingeführt: Nach bescheidenem Mahl (neben den Bohnen auch Kohl mit Schweinefleisch, 64) im eigenen Heim (*ante Larem proprium*, 66) und der Opferung (67) darf ohne Zwänge getrunken werden (67–70), anders als beim städtischen Gastmahl üblich.⁷⁵⁷ Die Bescheidenheit der Mahlzeit spiegelt sich in moralphilosophischen Gesprächen wider, in denen es um die Grundsatzthemen des Glücks als *summum bonum*, wie man dieses erreichen kann, (73f.) und das Wesen von Freundschaft geht (75).

Wenn hier Themen der stoisch-epikureischen Moralphilosophie verhandelt werden,⁷⁵⁸ wird damit gleichermaßen die ländliche *cena* als Raum existenzialistischer Fragen dargestellt, die im Gegensatz steht zur Banalität und dem Materialismus der Stadt, der in den vorigen Versen angedeutet wird: Im städtischen Umfeld drehen sich die Gespräche um Besitzfragen, wie die nach den luxuriösen Villen und Häusern anderer (71), oder um Nichtigkeiten, wie die tänzerischen Fertigkeiten von Mimenschauspielern (72).⁷⁵⁹ Im ersten Teil des Gedichts (ohne die Fabel) stehen sich städtischer und ländlicher Bereich also philosophisch insofern gegenüber, als das Land als Ort des *otium* von hoher Dichte moralphilosophischer Themen geprägt ist, die die Genügsamkeit der ländlichen Menschen noch betont, während sich die Stadt in Analogie zu ihrem Luxus gerade durch die Abwesenheit philosophischer Diskurse und Zeitverschwendung auszeichnet (*perditur haec inter misero lux non sine votis*, 59).

Die Fabel von Stadt- und Landmaus

Dieses Ungleichgewicht relativiert sich, wenn man die Fabel am Ende des Gedichts in die Überlegungen miteinbezieht. Auch dort bilden sich rustikale Anspruchslosigkeit und städtischer Luxus zunächst im Essen ab.⁷⁶⁰ Während die Landmaus ihre Anspruchslosigkeit allerdings nur mittelbar durch die Wahl ihrer Speisen und die

⁷⁵⁵ Siehe Cic. *div.* 1,62; Diog. Laert. 8,19. Dazu auch KIESSLING/HEINZE (1959) 309 f. und MUECKE (1993) 205.

⁷⁵⁶ Siehe MUECKE (1993) 205.

⁷⁵⁷ D.h. ohne *magister bibendi*, der das Mischverhältnis des Weines und die zu trinkende Menge festlegt. Siehe MUECKE (1993) 205.

⁷⁵⁸ Siehe dazu RUDD (1966) 250 f. und MUECKE (1993) 194 f.

⁷⁵⁹ Einen weiteren Gegenpol zu den Gesprächen bieten die Fragen, denen Horaz sich auf der Straße ausgesetzt sieht (2,6,51–58). Man unterstellt Horaz dort politisches Insiderwissen aufgrund seiner Nähe zu Maecenas, erhofft sich also egoistisch einen Vorteil vom Gespräch mit Horaz. Siehe KIESSLING/HEINZE (1959) 307 f. Vgl. COURTNEY (2013) 152.

⁷⁶⁰ Siehe dazu genauer WEST (1974) 71–74. Zur Bedeutung von Essen in der römischen Literatur siehe GOWERS (1993), insbes. 126–179 zu Horazens zweitem Buch der *Satiren*.

Gastfreundlichkeit des Eigenheimes zeigt (83–89),⁷⁶¹ versucht die Stadtmaus, die Landmaus mit durchaus philosophienahen Argumenten zu überzeugen, mit ihr in die Stadt zu kommen (90–97). Die Stadtmaus legt der Landmaus nahe, sie möge „Menschen und Stadt den wilden Wäldern vorziehen“ (*vis tu homines urbemque feris praepone silvis*, 92). Wie WEST (1974) 74 darlegt, propagiert sie damit eine sokratische Einstellung, wie sie in Platons *Phaedrus* dargestellt wird. Dort meint Sokrates, er ziehe die Stadt gegenüber dem Land vor, denn das Land und die Bäume wollten ihn nichts lehren, sondern nur die Menschen in der Stadt.⁷⁶²

Auch die folgenden Verse (93–97) weisen die Stadtmaus immerhin als Kennerin epikureischer Lehren aus: Sie ermahnt die Landmaus, dass der Tod alle Lebewesen gleichermaßen ereile und sie sich daher an den Annehmlichkeiten des kurzen Lebens erfreuen solle. Zwar verbergen sich hinter den epikureischen Schlagworten, die die Maus verwendet, wie *dum licet*, *iucundis* und *beatus* (alle in V. 96), eigentlich hedonistische Ziele wie der Luxus, der in der Stadt wartet (102–111), doch eine Nähe zur Philosophie ist ihr nicht abzusprechen. Die Stadtmaus bereitet ihren pseudoepikureisch aufgeladenen Vers (96) gar mit der Anrede *bone* (95) ein, die hervorgehoben wird durch die außergewöhnliche Tmesis von *quocirca*, das auf hohen ennianischen Stil verweist.⁷⁶³ Dies betont in besonderem Maße den Vokativ *bone*, der an das platonische ὦγαθέ mahnt und die philosophische Dichte der Passage weiter erhöht.⁷⁶⁴ Diese philosophischen Anklänge mögen parodistisch sein (schließlich sind sie einer Maus in den Mund gelegt),⁷⁶⁵ doch auch Parodie zeugt von Kenntnis, die der Figur der Stadtmaus unterstellt werden darf. WEST (1974) 74 resümiert: „The Town Mouse is a philosopher, not however a Myo-Platonist, but a fashionable Pseudo-Epicurean.“

Berücksichtigt man das gesamte Gedicht, sind demnach sowohl Stadt als auch Land Gegenden, die mit Philosophie assoziiert sind, wenn auch mit unterschiedlichem Grad moralischer Integrität.

Diese kurze Untersuchung der philosophischen Implikationen des Gedichts belegt einen wichtigen Aspekt des Gedichts: Die Fabel ist nicht nur induktiv-exemplarischer Zusatz der Satire, der eine Aussage des ersten Teils mit einer allegorisch aufgeladenen Geschichte verdeutlicht, sondern bewirkt *per se* strukturelles Gleichgewicht, indem sie den philosophischen Implikationen des ländlichen Bereiches ein städtisches Äqui-

761 Siehe KIESSLING/HEINZE (1959) 313 und WEST (1974) 72–74.

762 Plat. *Phaidr.* 230d: Φιλομαθῆς γάρ εἰμι· τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ δένδρα οὐδέν μ' ἐθέλει διδάσκειν, οἱ δ' ἐν τῷ ἄστει ἄνθρωποι. Dass Horaz hier auf das platonische Werk anspielt, ist umso wahrscheinlicher, als er in sämtlichen *Satiren* des zweiten Buches, in denen Essen eine wichtige Rolle zukommt (nämlich 2,2; 2,4; 2,8), zu Beginn auf platonische Dialoge anspielt. Siehe GOWERS (1993) 138, die sich auf FRAENKEL (1957) 136 f. beruft.

763 Siehe WEST (1974) 74 f., der auf die Einmaligkeit der Tmesis von *quocirca* in der lateinischen Literatur hinweist.

764 Siehe WEST (1974) 75.

765 Siehe dazu ebenfalls WEST (1974) 75 f., der insbesondere auf die Implikationen von *terrestria* (93) und *brevis* (97) eingeht, die mit der wörtlichen ‚Erdnähe‘ der Maus und der besonderen Kürze des Mäuselebens im Vergleich zum Menschenleben spielen.

valent gegenüberstellt. Ein gleichgewichtiges und insofern vollständiges Bild philosophischer Aussagen ergibt sich damit erst unter Berücksichtigung beider Teile des Gedichts – Dualität ist hier also nicht nur ein Mittel der Gegenüberstellung, sondern ein additives Verfahren der Vervollständigung.⁷⁶⁶ Insofern widerspräche eine einseitige Identifikation des Ichs mit einer der beiden Mäuse einer Konstituente der Satire, die schon in ihrer Makrostruktur angelegt ist.

Diese paradoxe Konstituente von *Satire* 2,6, deren Einheitlichkeit in ihrer Dualität besteht, liefert schließlich eine Erklärung für die Wahl der Götter, die zu Beginn des Gedichts angerufen werden.

Die Anrufung von Merkur und Janus im Zeichen der Dualität

Zunächst richtet sich Horaz an Merkur. Dafür liegen zwei Gründe nahe. Zum einen wird Merkur hier als Gott des Glücks und des Reichtums angerufen – eine passende Gottheit im Kontext eines Wunsches für den Erhalt eines Landgutes.⁷⁶⁷ Zum anderen deutet das Ich selbst eine besondere Beziehung zu dem Gott an, wenn es das Gebet beschließt mit dem Nachsatz *utque soles custos mihi maximus adsis* („und steh mir bei, wie du es gewohnt bist, als größter Beschützer“, 15). Horaz spielt hier an auf das Thema des göttlichen Schutzes, das in seinen *Oden* einigermaßen präsent ist.⁷⁶⁸ Dort tritt Merkur als Retter in der Schlacht von Philippi auf und bewahrt Horaz – indirekt durch Faunus – vor einem umstürzenden Baum auf dem sabinischen Landgut, für das er sich hier bedankt.⁷⁶⁹

Doch nicht nur der Kontext des Gebets und die persönliche Nähe des Ichs (nebst dem Zusammenhang zum Sabinum als dessen Wirkstätte) machen Merkur zur passenden Gottheit der Apostrophe. Dem Gott Merkur bzw. seinem griechischen Äquivalent Hermes selbst ist die Eigenschaft der Dualität fest eingeschrieben, denn auch er ist eine Trickster-Figur – ein Gott der Grenze und des Übergangs, dessen eigentlicher Bereich das ‚Niemandland‘ ist.⁷⁷⁰ So ist Hermes – nicht nur namentlich – eng verbunden mit der Herme, dem kultischen Grenzstein, der zwischen Gärten und Ödland, also am Übergang eines Ortes kultureller Er- und Bebauung und dem von Tieren bewohnten Weideland stand.⁷⁷¹ Typisch für den Trickster ist dabei, dass er die Grenzen

⁷⁶⁶ Vgl. zur Struktur auch FRAENKEL (1957) 142, der auf das Verhältnis der Darstellungen von Stadt und Land im ersten Teil eingeht und die Notwendigkeit einer gleichgewichtigen Betrachtung betont.

⁷⁶⁷ Siehe MUECKE (1993) 197, KIESSLING/HEINZE (1959) 299. Vgl. ferner FRAENKEL (1957) 141 und 164. Dagegen SCHMIDT (1997) 59, nach dem Merkur „für die geistige Kraft [steht], sich die Gabe anzueignen, sie sich zu eigen zu machen“. Die matronyme Form *Maia nate* mag metrischen Gründen geschuldet sein (so KIESSLING/HEINZE [1959] 299), passt aber auch zur Gebetsform (siehe MUECKE [1993] 197).

⁷⁶⁸ Siehe dazu Kapitel 6.4.1.

⁷⁶⁹ Siehe SCHMIDT (1997) 63. Vgl. dazu auch FRAENKEL (1957) 140 f., der das Motiv persönlicher Dankbarkeit in Merkurs Anrufung für „heuchlerisch“ hält („he would indeed be guilty of hypocrisy“). Siehe dazu auch SEEL (1972) 37–42.

⁷⁷⁰ Siehe KERÉNYI (1944) 33, JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954) 162–181 und BAUDY (1998) 426.

⁷⁷¹ Siehe BAUDY (1998) 427.

wahrt und sie zugleich aufzulösen scheint.⁷⁷² Dies leistet Hermes in seiner Funktion als Botengott, der nicht nur zwischen Menschen- und Götterwelt vermittelt, sondern als *ψυχοπομπός* auch Ober- und Unterwelt, Leben und Tod, verbindet, indem er die Seelen der Menschen in das Totenreich begleitet.⁷⁷³ Schon mit Hermes führt Horaz also zugleich Thema und interpretatorisches Schlüsselkonzept des Gedichts ein, indem er einen genuin dualistischen Gott anruft, dessen Funktion in dem Gedicht entsprechend eine doppelte ist: Er ist Schutzgott des Horaz, des *vir Mercurialis*, sowie Gott des Glücks und verkörpert zugleich das Moment der Dualität, das die Satire bestimmt.

Noch greifbarer wird diese Doppelfunktion der Götter mit Janus, den das Ich ebenfalls anruft, und zwar bezeichnenderweise doppelt: *Matutine pater, seu Iane libentius audis* (2,6,20). Janus' Anrufung wird von FRAENKEL (1957) 140 als „jocular apostrophe“ abgetan, denn dieser sei nur scherzhaft angerufen als Gott der morgendlichen Geschäfte. Mit dieser Fügung, die sich nur bei ihm findet, mag Horaz humoristisch Janus zum männlichen Gegenstück der Aurora als *mater Matuta* stilisieren,⁷⁷⁴ doch zugleich spricht er einen Gott an, dessen bestimmendes äußeres Merkmal sein doppeltes Gesicht ist. Janus ist *bifrons* und – wie sein Name, der sich von *ianua* ableitet, bereits andeutet – eine Gottheit des Anfangs und des Durchgangs.⁷⁷⁵ Ihm ist nicht nur der erste Monat des Jahres geweiht, sondern er wird auch an erster Stelle in Gebeten und bei Opferungen berücksichtigt.⁷⁷⁶ Hier ist also auch Janus in doppelter Funktion angerufen, nämlich als Gott des (Tages-)Anfangs, der die Beschreibung von Horazens morgendlicher Aufwartung bei Maecenas einleitet, und als Personifikation des Themas von Dualität und Einheitlichkeit, das sich anschaulich in den zwei Gesichtern einer einzigen Gottheit zeigt.

Alle diese Beobachtungen in *Satire* 2,6 weisen darauf hin, dass es Horaz in dem Gedicht nicht nur um Dualität, sondern um die Paradoxie einer dualen Einheit geht. Es ist also nicht nur mit Blick auf die Darstellung von Stadt und Land in den anderen seiner *Satiren*, sondern auch unter hermetischer Betrachtung von *Satire* 2,6 folgerichtig, dass er sich mit beiden Mäusen identifiziert wissen will, die jeweils einen Aspekt seiner Selbstdarstellung verkörpern.⁷⁷⁷ Auf der Oberfläche wird das Landleben hier idealisiert und viel positiver als der Trubel der Stadt gezeichnet, doch zugleich weist Horaz die Stadt als Teil seines Lebensraumes aus, dessen Darstellung notwendig ist, um ihn im

⁷⁷² Siehe LÉVI-STRAUSS (1955) 441 und SCHEUER (2015) 11.

⁷⁷³ Siehe BAUDY (1998) 430.

⁷⁷⁴ So KIESSLING/HEINZE (1959) 302 und MUECKE (1993) 199.

⁷⁷⁵ Siehe GRAF (1998) 858.

⁷⁷⁶ Siehe MUECKE (1993) 199 und GRAF (1998) 860. Auffälligerweise wird er hier erst nach Merkur erwähnt, leitet aber den Hauptteil des Gedichts ein.

⁷⁷⁷ WEST (1974) 78 formuliert: „The Town Mouse is Horace or, to be exact, one aspect of the *persona* Horace is presenting, and the Country Mouse is another.“

Ganzen fassen zu können.⁷⁷⁸ Dass sich das Ich mehr zum idealisierten Landleben hingezogen zu fühlen scheint, ändert nichts an seinem dualen Status zwischen den zwei gegensätzlichen Lebenswelten.⁷⁷⁹

Neben dem generischen Schnittpunkt der horazischen *Satiren* mit den *fabulae Aesopiae* ist diese Form der dualen Selbstdarstellung ein Aspekt, der für das Verständnis der phaedrianischen Selbstinszenierung grundlegend und bei Horaz gerade in dieser generisch verwandten Satire eine wichtige Konstituente ist. *Satire* 2,6 ist möglicherweise nicht nur durch ihre Fabel als Prätext der *fabulae Aesopiae* zu sehen, sondern ist das einzige Gedicht des zweiten Satirenbuches, das vorrangig der Selbstdarstellung des satirischen Ichs dient – und das mit ähnlichen Strategemen wie Phaedrus.⁷⁸⁰

Duale Selbstdarstellung bei Phaedrus

Phaedrus bietet mit 5,5 und *app.* 5 zwei Fabeln, deren poetologische Dimension ohne das Verständnis der Mechanismen dualer Identifikation kaum zu verstehen ist.⁷⁸¹ Die poetologische Relevanz beider Fabeln, die durch intratextuelle Konnexen zu dezidiert programmatischen Passagen ausgewiesen wird, zeigt sich im Ganzen erst, wenn man beiden Hauptfiguren der Fabeln (unterschiedlich stark ausgeprägte) interfigurale Qualitäten zuspricht.

Beide Fabeln – 5,5 und *app.* 5 – führen den Konflikt zweier gegensätzlicher Figuren vor, die dennoch erst in Kombination ihr auktoriales Potenzial entfalten. Dies findet in beiden Gedichten zudem mit dem vergleichbaren Thema des fiktionalen Status der Fabelgattung statt. In *app.* 5 scheinen Wahrheit und Lüge zunächst in der konkreten Form zweier Statuen gegenübergestellt zu werden, doch tatsächlich stellt sich die Lüge insofern als notwendiges Mittel der Wahrheit heraus, als sie die Wahrheit umso vollständiger erscheinen lässt. Phaedrus verbildlicht damit die Dualität von fiktionalen Status und dem Ziel der paränetischen Wahrheitsvermittlung seiner Gattung und verdichtet so einen zentralen Aspekt seines poetischen Programms. Das Moment der Dualität entfaltet er dabei auch auf figuraler Ebene, die von dem Verhältnis zwi-

⁷⁷⁸ Diese Gewichtung mag außerdem mit der Tatsache zusammenhängen, dass mit Cervius noch eine weitere Sprecherfigur ‚dazwischengeschaltet‘ ist, die eigentlich die Fabel erzählt und als Nachbar des Landgutes dezidiert dem ruralen Bereich zugeordnet ist, ferner als „spokesman for the traditional moral values“ (MUECKE [1993] 207) fungiert. Dass Cervius als Erzähler der Fabel auftritt, lässt sich als interfiguraler Zwischenschritt deuten, mit dem eine gewisse Distanzierung von der Fabel einhergeht. Diese Distanzierung mag dazu dienen, die Inkorporierung einer Fabel als anderer Gattung zu erleichtern, und ändert nichts an der Plausibilität der allegorischen Funktion der Fabel im Hinblick auf den übergeordneten Erzähler Horaz.

⁷⁷⁹ HOLZBERG (2009) 92 kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er zur Rolle der Fabel sagt, dass diese „allegorisch zum Ausdruck [bringe], daß der Dichter sich nicht entscheiden kann, ob er lieber in der Stadt oder auf dem Land wohnt.“

⁷⁸⁰ Siehe HOLZBERG (2009) 90.

⁷⁸¹ Siehe zu den Gedichten die Kapitel 5.7 und 5.8.

schen Prometheus und Dolus, den Produzenten von Wahrheit und Lüge, bestimmt ist, die beide als figurale Entsprechungen dieses Dichtungsprinzips fungieren und als eine duale Figur zu denken sind, die der phaedrianischen Selbstinszenierung dient. Wie in Horazens *Satire* 2,6 werden also zwei Aspekte des Ichs in eine konkrete figürliche Form überführt, die eine Verdeutlichung der Selbstdarstellung gerade durch ihren dualen Charakter erreicht. Dieser Charakter findet sich wiederum in der Figur des Prometheus wieder, der v. a. die dualen Eigenschaften des Tricksters hat, wie schon seine figürliche Ergänzung Epimetheus verdeutlicht, der zusammen mit Prometheus eine widersprüchliche Figur zwischen Schläue und Dummheit bildet. Zusammen mit dem Phänomen der Dualität zeigen Phaedrus und Horaz also die Tendenz, sich in die Nähe mythischer, göttlicher Trickster zu rücken und diese selbstinszenatorisch zu funktionalisieren.⁷⁸²

Fabel 5,5 ist gleichermaßen ein Beispiel dualer Selbstinszenierung in den *fabulae Aesopiae* und zeichnet sich zudem durch eine thematische Verknüpfung mit Horazens *Satire* 2,6 aus. In der Fabel treten mit dem *rusticus* und dem *scurra* zwei Figuren in einem Agon der Tierimitation gegeneinander an, die zugleich eindeutig dem ländlichen und städtischen Bereich zugeordnet sind. So ist die einzige Beschreibung, die der *scurra* erhält, dass er „bekannt für seinen urbanen Humor“ sei (*notus urbano sale*, 5,5,8). Nachdem dieser das Publikum mit der gekonnten Imitation eines Schweinequiekens begeistern konnte, fordert ihn ein Bauer heraus, dessen Beschreibung sich auf die Bezeichnung als *rusticus* beschränkt. Dieser erzeugt ebenfalls ein Schweinequieken, nutzt dabei allerdings ein richtiges Schwein, das er unter seinem Mantel versteckt hält – seine Performance findet beim Publikum jedoch keinen Zuspruch und er wird von der Bühne geworfen.

Das Promythion weist die Fabel als Beispiel für ein Fehlurteil aus und macht so den *rusticus* zum zu Unrecht Gescheiterten, dessen echter Schweinelaut von einer Imitation übertroffen wird, weil das Publikum sich von Vorurteilen leiten lässt. Durch das Promythion und die negative Publikumsreaktion, in der sich die Ablehnung spiegelt, die Phaedrus bisweilen erfährt und auf die er in seinem Werk immer wieder hinweist, offenbart sich der *rusticus* als identifikatorisches Zentrum: Sein natürlicher Tierlaut wird hier zur metapoetischen Metapher für die Fabeldichtung, deren augenscheinliches Gattungsmerkmal sprechender Tiere in der Aufführung des Bauern eine Entsprechung findet. Obwohl sich Phaedrus allein mit dem *rusticus* zu identifizieren scheint, liegt in Wahrheit auch hier ein duales interfigurales Verhältnis vor. So bedient sich der *rusticus* bei seiner Aufführung des Mittels der Täuschung, das zentrales

⁷⁸² Zudem sei darauf hingewiesen, dass sowohl die horazische Fabel als auch *app.* 5 mit dem Adverb *olim* beginnen (Hor. *sat.* 2,6,79 und Phaedr. *app.* 5,1). Dies mag typisch für Fabelanfänge sein (siehe MUECKE [1993] 207), doch der Grund dafür ist eben, dass die Fabelhandlung in einem vorzeitlichen ‚Urzustand‘ spielt, in der Tiere die Fähigkeit zur Sprache haben, wie Babr. *Prolog* 1–11 verdeutlicht. Siehe dazu bereits oben Anm. 227. Auch die Verwendung von *olim* betont also den Aspekt der Natürlichkeit, die diesem Urzustand zugesprochen wird. Siehe dazu ferner oben Kapitel 5.8, insbesondere S. 123.

Element der Konkurrenzaufführung war, indem er nämlich trotz seines echten Tieres den *scurra* nachahmt und andeutet, er hätte ein verstecktes Schwein bei sich.

Auf diese Weise wird auf der metagenerischen Ebene des Gedichts die Imitation als Instrument der Wahrheitsvermittlung dargestellt. Der Bauer bietet zwar einen figuralen Fixpunkt, der allerdings ohne Elemente des *scurra* nicht funktionieren kann. Auch in dieser Phaedrusfabel werden also – wie in *app.* 5 – zwei poetologische und gleichermaßen selbstinszenatorische Aspekte anhand zweier Figuren abgebildet, die erst in ihrer Kombination als ‚vollständige‘ Entsprechung des Ichs gelten dürfen. Analog zu Horazens *Satire* 2,6 liegt dabei in beiden untersuchten Fabeln mit dualer Selbstdarstellung auf der Oberfläche ein Ungleichgewicht vor. So identifiziert sich Horaz in erster Linie mit dem *otium* und der Sicherheit des Landlebens – beide Aspekte werden schließlich in der wörtlichen Rede der Landmaus am Ende der Fabel (2,6,115–117) noch einmal betont –,⁷⁸³ doch der Trubel der Stadt ist ebenfalls ein konstitutiver Teil des horazischen Ichs und ein philosophischer Raum, wenn auch nicht so uneingeschränkt positiv konnotiert wie sein ländliches Pendant.

Phaedrus' und Horazens Nähe zum Land

Der ländliche Bereich steht bei Phaedrus und Horaz für Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit und gibt zugleich Raum für existenzialistische philosophische Fragen. Er ermöglicht so das Ideal eines ‚natürlichen Lebens‘, bietet aber nicht den Esprit und den gesellschaftlichen Status der Metropole, dem Horaz auch etwas abgewinnen kann. Ein vergleichbares Moment rustikaler Natürlichkeit hat die Aufführung des *rusticus*, in der er die *vox naturae* des Schweines ertönen lässt. Voraussetzung dafür, dass das Publikum ihn überhaupt als Konkurrenten des Unterhaltungskünstlers wahrnimmt, ist aber, dass der *rusticus* trotz der *vox naturae* des echten Schweines eine Imitation vortäuscht: Es bedarf des *urbanus sal*, des städtischen Geschmacks und Witzes, den der *scurra* beherrscht, dass die Aufführung des Bauern überhaupt als künstlerische Aufführung rezipiert wird – an der negativen Beurteilung der Aufführung ändert dies allerdings nichts. Das Publikum verweist den Bauern des Theaters, der sich schließlich gerade in seinem Misserfolg nicht nur als Trickster entpuppt, der sein Publikum zu täuschen versucht, sondern gerade darin auch sein interfigurales Potenzial offenbart und seine Täuschung aufdeckt. Besonders die Fabeln 5,5 und *app.* 5 bieten also eine Form der Selbstdarstellung, die über die Identifikation des Ichs mit zwei gegensätzlichen Figuren funktioniert, und damit in ähnlicher Weise wie Horazens *Satire* 2,6 unterschiedliche Aspekte des Ichs in einem Figurenpaar externalisiert.

Die besondere Affinität zum Landleben sollte dabei nicht nur – v. a. im Falle der horazischen *Satire* – mutmaßlichen Vorlieben des historischen Autors zugeschrieben werden, sondern hat auch metagenerische Implikationen: Die Konnotationen des Landlebens passen zur vermeintlich anspruchslosen *Satire* wie zur Fabel. Dennoch ist

⁷⁸³ Siehe WEST (1974) 78.

die Stadt nicht nur als Setting in beiden Gattungen vertreten, sondern ist Chiffre des Sitzes beider Gattungen im Leben sowie ihres städtischen Esprits. Dieser inhärente Gegensatz der Gattungen zeigt sich schon in ihrer paradoxen Etikettierung. In *Satire* 2,6 verbindet das Ich mit der Satire das Bild der *Musa pedestris* (2,6,17) und weist damit auf die Verknüpfung von alltagsnahem Stil und niederem Status der Satire hin.⁷⁸⁴ Die Paradoxie dieser Junktur findet wiederum ihre Entsprechung in zwei gegensätzlichen Termini, wenn Horaz am Ende des einleitenden Gebetsteils seiner Satire den Hauptteil und damit das ganze Gedicht als *carmen* (2,6,22) bezeichnet, das begrifflich im krassen Gegensatz zur Fabel am Ende, einer *anilis fabella* (77 f.), steht. Auch terminologisch stehen sich so in diesem Gedicht der hohe Anspruch, der an lyrische Dichtung mahnt,⁷⁸⁵ und der prosaische, ungeschönte Stil der ‚Altweibergeschichten‘ gegenüber, die die thematische Dualität in einer begrifflichen aufgehen lassen. Ein solcher terminologischer Gegensatz findet sich auch bei Phaedrus in auffälliger Weise im Prolog des dritten Buches, wo Phaedrus für seine Gattung die Bezeichnungen *fabula* und *fabella* verwendet (3 *prol.* 33 und 36),⁷⁸⁶ nachdem er zu Beginn des Prologes seine Dichtung als *carmen* bezeichnet (3 *prol.* 3), wenn er den hohen Anspruch seiner Dichtung mit entsprechenden Anforderungen an den Leser untermauert.⁷⁸⁷ Die Paradoxien der dualen Figurenkonstellationen bei Phaedrus und Horaz sind also durchaus als Strategien der Selbstdarstellung zu sehen, die in einem Analogieverhältnis stehen zur widersprüchlichen Dualität ihrer Gattungen Satire und Fabel.

6.8 Zwischenfazit

Die Parallelen zwischen Horaz und Phaedrus sind nicht nur zahlreich, sondern auf den unterschiedlichen Ebenen der Poetik, Motivik und Lexik gleichermaßen vertreten. Dass sich der Blick auf horazische Intertexte für die Interpretation einiger Phaedrusfabeln als fruchtbar erwiesen hat, nimmt angesichts dieses Befundes kaum wunder.

Horazische Elemente sind eine Konstituente der phaedrianischen Dichtung, deren Ausmaß sich erst in den Wechselwirkungen eben jener unterschiedlicher Ebenen der Bezugnahme zeigt. Symptomatisch für den horazischen Einfluss ist dabei der Kerngedanke der Unterhaltungs- und Belehrungsfunktion der *fabulae*: Phaedrus sieht hier von einer wörtlichen Übernahme des horazischen Dichtungsprogrammes ab und macht es sich so zu eigen, ohne der Plumpheit des wörtlichen Zitates zu verfallen. Demgegenüber steht die Verwendung einer Junktur wie *naris emunctae*, deren wörtlicher Anklang der Horazsatire in seinen weitreichenden Konsequenzen erst vor einer

⁷⁸⁴ Damit bewegt sich Horaz außerdem in kallimacheischer Tradition. Siehe MUECKE (1993) 198 und Kapitel 6.1, insbes. S. 150 f. in dieser Untersuchung.

⁷⁸⁵ Siehe MUECKE (1993) 199 und FRAENKEL (1957) 140 f.

⁷⁸⁶ Die Begriffe werden im erhaltenen Werk ansonsten ungefähr gleich häufig verwendet.

⁷⁸⁷ Siehe 3 *prol.* 1–16. Dazu GÄRTNER (2007b) 432–434.

umfassenden Kontextualisierung in Horazens Programmsatiren sichtbar wird. Hier kontrastiert Phaedrus die Beiläufigkeit und Banalität der Junktur mit ihren komplexen Implikationen, indem er das wörtliche Echo von Horazens *Satire* 1,4 als subtilen Hinweis auf das ambige Verhältnis zwischen Horaz und seinem Vorgänger Lucilius nutzt. Dadurch parallelisiert Phaedrus sein eigenes Verhältnis zu Aesop mit Horazens Vorgängerbehandlung und stellt es gleichsam als ambig dar. Die Vorgängerbehandlung bei Phaedrus ist also ohne den Blick auf den horazischen Intertext kaum denkbar, liefert sie doch den interpretativen Schlüssel auch für andere Passagen, in denen sich Phaedrus zu seinem Vorgänger äußert. Indem Phaedrus einer lexikalischen Geringfügigkeit eine solche interpretative Tragweite verleiht, wendet er ein Prinzip seiner Poetik – nämlich die enge Vernetzung von Gedichten auf der lexikalischen Mikroebene, auch über die Buchgrenze hinaus –, von dem er auf intratextueller Ebene vielfach Gebrauch macht, auf den Umgang mit einem Intertext an.

Der wörtlichen Referenz gegenüber steht ferner die Werkkonzeption der *fabulae Aesopiae*, die das horazische Modell der Aszendenz und Deszendenz nachbildet. Dass Phaedrus auf werkkonzeptioneller Ebene intertextuell ähnlich dicht operiert wie in anderen Bereichen seiner Dichtung, zeigt schon der vermeintliche Abbruch der *fabulae* nach dem dritten Buch, den er nach dem Eingangsepigramm von Ovids *Amores* gestaltet. Das horazische Modell überführt Phaedrus hingegen in eine nachgerade abstrakte Form, denn die werkkonzeptionelle Kontur ergibt sich bei Horaz vor allem aus der Wahl der jeweiligen Gattung, während Phaedrus in einer einzigen Gattung den Modellverlauf eines literarischen Œuvres, im Sinne eines Lebenswerkes, nachzeichnet. Beide Dichter koppeln dabei ihren Selbstwert an die Dichtungsansprüche, die wiederum in direkter Verbindung zu dem Status ihrer literarischen Gattung stehen. Wenn Phaedrus nun das durch Vergil und Horaz bekannte Modell in der Fabelgattung umsetzt, so weist er damit auf das Potenzial seiner Gattung hin: Die Gattungseigenschaft der *varietas* wird ausgeweitet auf das Werkkonzept der *fabulae Aesopiae*, die als dichterische Kleinform zum Äquivalent mehrerer unterschiedlicher – und vor allem – etablierter Gattungen wird. Dieses Thema des generischen Fassungsvermögens der Fabel wird nicht allein hier aufgegriffen, sondern Phaedrus widmet ihr mit der Fabel 4,7 ein ganzes Gedicht.⁷⁸⁸ Das Ziel bei einem solchen Hervorheben des Potenzials der eigenen Gattung liegt erneut in der indirekten Erhöhung der eigenen dichterischen Leistung und dem Erwirken einer bestimmten Rezeptionshaltung.

Mit Blick auf die zentrale autobiographische Episode in Phaedrus' Prolog des dritten Buches ist bemerkenswert, inwieweit bestimmte Mechanismen der Selbstinszenierung verständlich werden, wenn man sie vor der Folie der horazischen Dichtung betrachtet. Es hat sich gezeigt, dass insbesondere der Umgang mit (pseudo-)autobiographischen Informationen, die zwischen faktualen Berichten über Lebensstationen des Dichters und literarischen Motiven changieren, derart ähnlich ist, dass er durch den Einfluss der horazischen Dichtung auf Phaedrus' Werk erklärbar wird.

⁷⁸⁸ Siehe dazu das Kapitel 5.3.

Formuliert man dieses Ergebnis im Hinblick auf die Rezeption der *fabulae Aesopiae* um, bedeutet es: Je mehr man bereit ist, Horazens Einfluss auf Phaedrus anzunehmen, desto verständlicher werden einige der auffallend inkonsistenten Passagen. Insbesondere das Nebeneinander faktualer und fiktionaler Marker in den Gedichten macht die Texte in ihrer Eigenschaft der Inkonsistenz extremer, lässt sie dabei aber umso mehr Aufschluss geben über das Dichtungsprogramm, das sich dieser Mittel bedient. Die untersuchten Aspekte der horazischen Dichtung werden derart nahtlos in das phaedianische Dichtungsprogramm integriert, weil sie zur Fabelgattung passen, die von ähnlichen Inkonsistenzen gekennzeichnet ist: Die Fabeln oszillieren ihrerseits zwischen ihrem niedrigen literarischen Status und dem hohen Anspruch, mit dem Phaedrus sie versieht. Wie Horaz wird Phaedrus dabei nicht müde, einen elitären Leserkreis einzufordern, dessen Bildung seine Selbstansprüche spiegelt.⁷⁸⁹

Ferner haben sich im horazischen Werk Anlagen der bei Phaedrus beobachteten Interfiguralität gezeigt. Insbesondere die *Epoden* zeichnen sich durch eine ambige Form der Selbstdarstellung des jambischen Ichs aus, das zwischen (dichterischer sowie sexueller) Stärke und Schwäche changiert. Diese Ambiguität des Ichs drückt sich dabei an programmatischen Stellen des Werkes in Tierbildern aus, die eben diesen Aspekt des Ichs betonen. Zugleich ist die Ebene der Tiermetapher bzw. des Vergleichs ein selbstinszenatorischer Mechanismus, der bestimmte, und zwar widersprüchliche Aspekte des Ichs mit einer ‚Figur‘, also dem Vergleichsobjekt, verdeutlicht. Gerade in der Vielzahl solcher Vergleiche entsteht im horazischen Werk der Eindruck einer Vielgestaltigkeit des Ichs, die sich insbesondere in Tiergestalten zeigt.

Zwar haben die interfiguralen Verbindungen in den *fabulae Aesopiae* eine andere Intensität, denn sie verknüpfen nicht im Kleinen die Ebene zwischen Ich und Vergleichsobjekt, sondern stellen einen Kurzschluss zweier ‚vertikaler‘ Textebenen, nämlich der des auktorialen Ichs der programmatischen Passagen und der einiger Fabelfiguren her, die zumeist in keiner expliziten Verbindung zu diesem Ich stehen.⁷⁹⁰ Andererseits ist gerade die Funktion der Vielgestaltigkeit ähnlich, die im Betonen des ambivalenten Charakters des Ichs liegt. Der Schwerpunkt auf der Identifikation mit Tieren ist dabei nicht nur der phaedianischen Gattung geschuldet, sondern liegt vielmehr in den deutlichen Implikationen der Tiere, mit denen die zentrale Eigenschaft der Ambivalenz verknüpft ist.

⁷⁸⁹ Am deutlichsten proklamiert Phaedrus diesen Anspruch am Ende des Prologs des vierten Buches mit dem Satz *illiteratum plausum nec desidero* (4 prol. 20). Dazu passen einschlägige Aussagen von Horaz wie das programmatische *odi profanum vulgus et arceo* (carm. 3,1). Der begrenzte, elitäre Leserkreis ist ein Motiv, das auch Horaz bedient: *nulla taberna meos habeat neque pila libellos* (Hor. sat. 1,4,71); *an tua demens / vilibus in ludis dictari carmina malis? / non ego; nam satis est equitem mihi plaudere, ut audax, / contemptis aliis, explosa Arbuscula dixit* (Hor. sat. 1,10,74b–77). Siehe auch GÄRTNER (2007b) 432.

⁷⁹⁰ Dies gilt z. B. nicht für die Fabel 5,10, in der sich das Ich verhältnismäßig deutlich mit dem Hund der Fabel identifiziert.

Ein Fall, in dem sich horazische und phaedianische Selbstinszenierungsmechanismen deutlich annähern, ist Horazens *Satire* 2,6. Hier liegt wie in Phaedrus' Werk eine Identifikation eines übergeordneten Ichs mit entsprechend untergeordneten Figuren vor, die zudem – wie in den phaedianischen Fabeln *app.* 5 und 5,10 – in einer dualen Figurenkonstellation ambige Aspekte des Ichs aufzeigen, indem sie sie verkörpern. Dieser Befund macht *Satire* 2,6 nicht primär wegen der offensichtlichen generischen Schnittmenge, die durch die eingelegte Fabel entsteht, oder die thematische Parallele des Gegensatzes von Stadt und Land (wie in Fabel 5,5), sondern durch ihren selbstinszenatorischen Impetus figuraler Dualität zu einem wichtigen Prätext der *fabulae Aesopiae*. Die Satire führt in einem Einzelfall vor, was bei Phaedrus zum zentralen poetologischen Prinzip einer metafikionalen Dimension wird, und zeigt sich darin als Beleg der vielfältigen genetischen Bezüge zwischen Horaz und Phaedrus.

6.9 Horaz und Phaedrus – bis der Frosch platzt (Hor. *sat.* 2,3 und Phaedr. 1,24)

Schließlich sei noch auf eine Fabel eingegangen, die sowohl bei Horaz als auch bei Phaedrus erzählt wird. Diese stoffliche Parallele zu Horaz wird zwar mehrfach in der Forschung angedeutet,⁷⁹¹ aber der Zusammenhang wurde nie eingehender verfolgt. Die beiden Versionen der Fabel wurden durchaus verglichen,⁷⁹² doch ist das phaedianische Gedicht noch nie unter der Prämisse bearbeitet worden, dass es Aufschluss über das Verhältnis von Phaedrus und Horaz geben könnte. Schließlich ist es doch bemerkenswert, dass wir mit diesem Gedicht eine – in ihren groben Zügen – identische Fabel bei beiden Dichtern haben, deren Thema der Nachahmung großes Potenzial für eine poetologische Lesart zu haben scheint. Dieser Deutungsmöglichkeit möchte ich hier nachgehen.

Die Fabel von Frosch und Kalb bei Horaz (*sat.* 2,3)

Die Fabel steht am Schluss von *Satire* 2,3, deren Sprecher Damasippus ist – allerdings bildet den größten Teil des Gedichts nicht eigentlich eine Rede des Damasippus, sondern die des Stoikers Chrysippus, die Damasippus von einem gewissen Stertinius hat. Das Setting des Gespräches ist Horazens sabinischer Landsitz. Hierhin hat sich Horaz aus dem Trubel der Großstadt zurückgezogen, um sich in Ruhe der Literatur zu widmen. Das Thema der Literaturproduktion (bzw. ihr Ausbleiben), auf das ihn Damasippus sogleich anspricht („*Sic raro scribis [...]*“, 2,3,1) rahmt das Gedicht, dessen

⁷⁹¹ Siehe u. a. SCHÖNBERGER (1975) 166, HOLZBERG (1993) 52, OBERG (2000) 20 u. 82, CHAMPLIN (2005) 118, RENDA (2012a) 38 f. und jüngst GÄRTNER (2015) 226 f.

⁷⁹² Siehe dazu RUDD (1966) 176–178, ADRADOS (2000) 6, 203, und 374, STOCCHI (2003), FANTINO (2005) 199–201 und GÄRTNER (2015) 226–229.

großer Mittelteil (77–295)⁷⁹³ den stoischen Lehren des Stertinius gewidmet ist. Was die dezidiert metapoetischen Passagen an Anfang und Ende mit dem philosophischen Mittelteil verbindet, ist das Thema der *insania*. So stellt die Rede des Stertinius mit Habgier, Ehrgeiz, Verschwendungssucht, Liebe und Aberglaube fünf Verfehlungen und typische Themen der Stoa mit extremen Beispielen sowohl aus dem römischen Alltag als auch aus dem anekdotischen sowie mythologischen Bereich als Formen des Wahnsinns dar.⁷⁹⁴

Die mit Blick auf die phaedrianische Fabel wichtigen Teile des horazischen Gedichtes sind die dichtungstheoretischen Verse an Anfang und Schluss (insbesondere 1–18 und 312–326). Bereits zu Anfang der Satire (1–18) kontrastiert Damasippus nämlich Horazens Ansprüche mit seinem literarischen ‚Output‘: Horaz sei extra an den Saturnalien auf seinen Landsitz gereist, um in Ruhe zu arbeiten, doch liefere er keine Dichtung ab, die diesem Aufwand entspreche. Dass Horaz Bücher von Platon, Menander, Eupolis und Archilochos, also einfluss- und erfolgreicher Vorgänger seiner satirischen Dichtung, mitgenommen hat, schürt nur den Vergleich zu diesen und lässt ihn in Damasippus’ Augen umso weniger produktiv erscheinen: Die künstlich herbeigeführte Situation des *otium* und die hohe Qualität der mitgeführten Literatur prallen hier also auf Horazens ausbleibende Produktion, was Damasippus gleichsetzt mit einem Fehlen von *virtus* (13).⁷⁹⁵ Der Begriff der *virtus* wird ferner dem Feind des Dichters, der *invidia*, anschaulich im Vers 13 gegenübergestellt, womit die Situation des Dichters umrissen wird: Er muss sich gegen den Neid wehren mit der Dichtung, die seine Form von *virtus* ist, und dabei dem Vergleich mit Vorgängern standhalten, deren Größe unerreichbar zu sein scheint. Dies bildet zusammen mit den Schlussversen den thematischen Rahmen, der die Satire umfasst. Hier nun der Text der Fabel:

*an, quodcumque facit Maecenas, te quoque verum est,
tanto dissimilem et tanto certare minorem?
absentis ranae pullis vituli pede pressis
unus ubi effugit, matri denarrat, ut ingens* 315
*belua cognatos eliserit: illa rogare,
quantane? num tantum, sufflans se, magna fuisset?
,maior dimidio.‘ ,num tanto?‘ cum magis atque
se magis inflaret, ,non, si te ruperis,‘ inquit,
,par eris.‘ haec a te non multum abludit imago.*⁷⁹⁶ 320

Oder ist recht es, daß du, was Maecenas, selber auch tun willst,
so wenig ähnlich und so viel schwächer, mit ihm dich zu messen?
Während er aus, sind vom Fuß eines Kalbes die Jungen des Frosches
nieder worden gestampft. Der entflohen, erzählt es der Mutter, 315

⁷⁹³ Siehe MUECKE (1993) 130.

⁷⁹⁴ Vgl. dazu MUECKE (1993) 130.

⁷⁹⁵ Der humoristische Ton der Satire wird freilich schon durch den Umstand bestimmt, dass der Vorwurf der geringen Literaturproduktion gerade in diesem Gedicht vorgebracht wird, das mit 326 Versen das zweitlängste im ganzen horazischen Werk ist. Vgl. dazu HOLZBERG (2009) 84.

⁷⁹⁶ Hor. sat. 2,3,312–320.

wie die Geschwister zertrat ein riesiges Untier. Sie fragt ihn,
 wie es, ob so – und sie bläst sich auf – es an Größe gewesen,
 „noch um ein halbmal so groß“, „ob so?“ Als mehr sie und immer
 mehr sich aufbläst, sagt er: „Und wenn du zum Platzen dich brächtest,
 wirst gleich ihm nicht sein.“ Dieses Gleichnis paßt auf dich ziemlich.⁷⁹⁷

320

Damasippus stellt einleitend (312) die rhetorische Frage, ob es angemessen für Horaz sei, seinem Gönner Maecenas nachzueifern, dem er nicht gewachsen sei (313): Horaz ist Maecenas nicht nur unähnlich, sondern er ist *minor*. Mit diesem Adjektiv wird nun die Fabel selbst eingeleitet, die als *exemplum* für die – laut Damasippus – unerreichbaren Ansprüche von Horaz dienen soll. Die Fabel ist gattungstypisch kurz: Froschjunge werden von einem Kalb zertreten. Ein Junges überlebt, um der Mutter davon zu berichten. Die Mutter versucht nun zu erfahren, wie groß das Tier gewesen ist, indem sie sich über ihre natürliche Größe immer weiter aufbläst, bis das Junge sie schließlich auf die Unerreichbarkeit ihres Ziels hinweist. Dass die Fabel als *exemplum* dient, macht Damasippus unmissverständlich in Vers 320 klar.

Die Fabel ist eine Allegorie auf die Eigenschaft, es Größeren gleichtun zu wollen. Ohnehin ist die Größe – nicht zuletzt die Körpergröße des Dichters selbst – eine Eigenschaft, die das Ende des Gedichtes bestimmt.⁷⁹⁸ In der sprachlich einfachen Fabel verdichtet sich nun das semantische Feld: Die Verwendung von *vitulus* (314) zu Beginn ist beispielhaft, da das eigentlich kleine Kalb aus der Froschperspektive zum Monster (*ingens* / *belua*, 314f.) wird.⁷⁹⁹ Zum einen dient die Fabel damit Damasippus als *exemplum* für Horazens Bestreben, Maecenas nachahmen zu wollen, dessen Name hier zum ersten Mal im zweiten Buch der *Satiren* erwähnt wird.⁸⁰⁰ Damasippus wirft Horaz so auf verdeckte Weise eine Überschreitung des *decorum*, der nach dem Stoiker Panaitios von Rhodos ‚angebrachten‘ Handlungsweise, vor.⁸⁰¹

Außerdem sieht Damasippus in der Allegorie der Fabel nun Horazens ‚Größenwahn‘ und so eine Form von Wahnsinn nachgewiesen. Mit den Worten *adde poemata nunc* (321) werden dann die Themen des Größenwahns und der Dichtung zusammengeführt, denn diese sei das Werk eines *poeta vesanus*⁸⁰² und so auch ein Anzeichen von Wahnsinn (322). Damit wird thematisch wieder auf den Anfang des Gedichts

⁷⁹⁷ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁷⁹⁸ Das Thema der Größe bestimmt bereits die Verse vor der Fabel (307–311), wo Damasippus Horazens Bautätigkeit seiner geringen Körpergröße gegenüberstellt.

⁷⁹⁹ Vgl. MUECKE (1993) 165. Die Semantik der Größe wird fortgeführt mit *quantane*, *tantum*, *magna* (317), *maior*, *tantum*, *magis* (318) usw.

⁸⁰⁰ Siehe MUECKE (1993) 164f. RUDD (1966) 297f., Anm. 26 äußert die Vermutung, dass Horaz durch das Siegel des Maecenas, das einen Frosch darstellte (siehe Plin. *nat.* 37,10), bewusst oder unbewusst dazu kam, gerade diese Fabel als – in den Rollen vertauschte – Allegorie für sein Verhältnis zu Maecenas zu wählen.

⁸⁰¹ Siehe dazu Cic. *off.* 1,110. Siehe MUECKE (1993) 164f.

⁸⁰² Mehr zu diesem Dichterideal in Kapitel 4.3.

verwiesen, wo die literarische Selbstüberschätzung den Aufhänger der Satire geliefert hat.

Der platzende Frosch (bei) Phaedrus (1,24)

Diese kurze Untersuchung diene als Grundlage für den Blick auf die phaedrianische Version der Fabel:

Rana rupta et bos

*Inops, potentem dum vult imitari, perit.
In prato quondam rana conspexit bovem
et tacta invidia tantae magnitudinis
rugosam inflavit pellem: Tum natos suos
interrogavit, an bove esset latior. 5
Illi negarunt. Rursus intendit cutem
maiore nisu et simili quaesivit modo,
quis maior esset. Illi dixerunt bovem.
Novissime indignata dum vult validius
inflare sese, rupto iacuit corpore. 10*

Der geplatzte Frosch und das Rind

Wenn ein Machtloser einen Mächtigen nachahmen will, geht er zugrunde.
Auf einer Wiese erblickte einst ein Frosch ein Rind
und – ergriffen von Neid auf eine solche Größe
blies er die faltige Haut auf. Da fragte er seine Junge,
ob er gewaltiger sei als das Rind. 5
Jene sagten, er sei es nicht. Er spannte wieder die Haut
mit größerer Anstrengung an und fragte auf ähnliche Weise,
wer größer sei. Jene meinten, es sei das Rind.
Schließlich lag er, als er sich entrüstet noch heftiger
aufblasen wollte, mit geplatztem Körper da. 10

Auffällig ist sogleich, dass das – bei Horaz beizeiten allzu wörtliche – Element der Größe bei Phaedrus nicht im Mittelpunkt steht und semantisch eine geringere Rolle spielt. Hier legt das Promythion nahe, dass die Fabel als eine Allegorie auf einen Schwachen, der einem Stärkeren ebenbürtig sein will, zu deuten ist, wie die prominent am Versbeginn stehenden Begriffe *inops* und *potentem* (1,24,1) zeigen.

Auch die Fabel selbst weist zahlreiche augenfällige Unterschiede zur horazischen Version auf. Der deutlichste ist am Ende des Gedichts zu finden, denn statt der bloßen Warnung, dass der Frosch platzen könne, liegt er bei Phaedrus tatsächlich mit zerplatztem Körper da.⁸⁰³ Auch darüber hinaus sind die Unterschiede derart zahlreich,

⁸⁰³ Das Bild wirkt umso plastischer durch die onomatopoetischen Plosivlaute -pt- und -p- und die

dass sich die Gemeinsamkeiten der Versionen auf grobe Handlungselemente beschränken: Ein Frosch versucht, sich in mehreren Anläufen vor seinen Jungen auf die Größe eines Rindes aufzublasen. Die Handlung des Frosches ist bei beiden eine Form der Imitation, doch bei Phaedrus fehlt die Motivation. Im horazischen Gedicht will der Frosch mit seiner Nachahmung ermitteln, wie groß das Tier war, das seine Nachkommen zertrampelt hat – das ganze Element der getöteten Jungen bleibt bei Phaedrus aus, was den Eindruck von atemloser Kürze noch verstärkt.⁸⁰⁴

Die Fabel ist insgesamt der horazischen Fassung auffallend unähnlich.⁸⁰⁵ Ein Ursprung in einer aesopischen Fabel ist zumindest unwahrscheinlich. In der einzigen vergleichbaren unter dem Namen Aesops überlieferten Fabel Aisop. 268 (PERRY) versucht ein Wurm, sich auf die Länge einer Schlange zu dehnen, und zerreißt dabei. Ein Zusammenhang zwischen den beiden Fabeln, der in der Forschung bislang nicht berücksichtigt worden ist, liegt auf lexikalischer Ebene, deren intertextuelle Relevanz sich bei Phaedrus immer wieder gezeigt hat. In dieser Hinsicht ist besonders das Promythion der phaedrianischen Fabel bemerkenswert – nicht zuletzt, weil das Promythion ohnehin dasjenige Element einer Fabel ist, das ihre allegorische Qualität in eine explizite Aussage überträgt. In der vorliegenden Fabel 1,24 fungiert das Promythion in doppelter Hinsicht als interpretativer Schlüssel. Zum einen weist es den Schwachen auf die Unmöglichkeit hin, dem Starken gleichzukommen. Auf dieser Aussageebene passt das Promythion zur eigentlichen Fabel und das Gedicht fügt sich gut ein in den Themenkomplex zum Verhältnis Stark – Schwach bei Phaedrus: Wenn ein Armer einen Reichen nachzuahmen versucht, nimmt das ein böses Ende.⁸⁰⁶ Neben dieser Lesart, die auf die Unüberbrückbarkeit sozialer Unterschiede abzielt, ist allerdings denkbar, dass das Promythion auf eine literarische Dimension der Imitation anspielt, die dann in der Fabel thematisiert wird.

So ist gerade das Adjektiv *potens* mit Blick auf Horaz, insbesondere auf dessen Selbstaussagen, ein Schlüsselbegriff, dessen prominenteste Verwendung in dem Programmgedicht *carmen* 3,30 zu finden ist. In dem Gedicht, mit dem Horaz die Unsterblichkeit seines literarischen Ruhmes proklamiert, prophezeit er, dass man auch in Zukunft noch von ihm sprechen wird – ihm, der aus ärmlichen Verhältnissen kommt, aber den höchsten Dichterruhm erreicht hat:

dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens

10

Sperrstellung von *rupto* und *corpore*, die um das Prädikat *iacuit* ‚herumzuliegen‘ scheinen. Siehe bereits GÄRTNER (2015) 225.

804 Zu dieser Beobachtung siehe GÄRTNER (2015) 224.

805 Deutlicher ist die Ähnlichkeit der horazischen Fassung zu der späteren Variante von Babrios (Nr. 28). Ob beide auf die gleiche Quelle zurückgehen, ist nicht eindeutig zu beantworten. Für einen Vergleich der beiden Versionen siehe HOLZBERG (1993) 52 und GÄRTNER (2015) 225 f.

806 Siehe GÄRTNER (2015) 222.

*princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos.*⁸⁰⁷

Nennen wird man mich, wo heftig tost der Aufidus
und wo an Wasser arm Daunus über ländliche
Völker geherrscht hat: aus niedrigem Stande mächtig geworden,
als erster habe ich äolischen Sang hin in italische
Weisen geführt.⁸⁰⁸

10

Mit dieser Prophezeiung nach dem Schema „Man wird von mir sagen...“ macht sich Horaz eine Formel zu eigen, die sich schon bei Homer und später bei römischen Dichtern wie Ovid findet,⁸⁰⁹ und beschreibt damit, wie sein Ruhm sogar seine ländliche Heimat Apulien erreicht, deren ungebildete Bewohner dem literarischen Treiben Roms in vielerlei Hinsicht fern sind. Die Größe seines Dichtererfolges verbindet Horaz außerdem mit einem dezidierten Originalitätsanspruch, wenn er seine Stellung als Vorreiter lyrischer Dichtung nach Art Sapphos und Alkaios’ in der römischen Literatur betont (der zentrale Begriff hierbei ist *princeps* in Vers 13). Diesem Erfolg stellt Horaz nun seine bescheidene Herkunft gegenüber und fasst seinen Aufstieg in der pointierten Formulierung *ex humili potens* zusammen. Die Form der Macht, die Horaz damit erreicht zu haben beansprucht, ist dabei nicht (nur) der Endpunkt eines sozialen Aufstiegs, sondern *potens* meint auch eine Form sprachlicher Macht: Horaz ist ein *vates potens*!⁸¹⁰ Die Diskrepanz zwischen niedriger Herkunft und großem Dichterruhm ist äußerst präsent in Horazens Werk,⁸¹¹ aber kaum an anderer Stelle so konzise und prominent wie in diesem Schlussgedicht.

Es ist also möglich, dass Phaedrus mit der Verwendung von *potens* im Promythion seiner Fabel auf seinen einflussreichen Vorgänger Horaz anspielt und dem Verb *imitari* (1,24,1) den Anstrich literarischer Imitation und damit eines grundlegenden Prinzips römischer Dichtung verleiht. Diese These würde dadurch gestützt, dass nicht nur *potens* und *imitari* in die literarische Sphäre gehören können, sondern auch das erste Wort des Gedichtes, *inops*, eine Form der Schwäche im literarischen Sinne bezeichnen kann.⁸¹² So nennt Horaz selbst seinen *animus* in dichtungstheoretischem Zusammenhang *inops* und stellt einen Zusammenhang zu seiner geringen Dichtungsproduktion her.⁸¹³

Phaedrus würde dann durch einen gezielten lexikalischen Konnex auf eine Bedeutungsdimension der Fabel hinweisen, die sie zur Allegorie für das Verhältnis von

⁸⁰⁷ Hor. *carm.* 3,30,10–14a.

⁸⁰⁸ Übersetzung von KYTZLER (2006).

⁸⁰⁹ Vgl. Hom. *Il.* 6,459–465; Ov. *ars* 3,341–346. Siehe NISBET/RUDD (2004) 374.

⁸¹⁰ Vgl. zu diesem Gebrauch Hor. *carm.* 4,8,26 f.: *virtus et favor et lingua potentium / vatium*. Siehe dazu NISBET/RUDD (2004) 375.

⁸¹¹ Siehe dazu das Kapitel 6.4.3.

⁸¹² Vgl. *OLD* s.v. 7, wonach *inops* auch die Armut einer Sprache beschreiben kann.

⁸¹³ Siehe Hor. *sat.* 1,4,17f. Diese Art der Schwäche legt sich Horaz hier, im direkten Vergleich mit Lucilius, allerdings als Stärke aus.

Phaedrus und Horaz werden lässt. Das Attribut *potens* wäre nicht nur Schlüsselbegriff für diese Lesart des Gedichts, sondern zugleich respektvolle Bezeichnung für den Vorgänger, dem Phaedrus nacheifert. Sich selbst würde Phaedrus schließlich indirekt mit dem Gegenteil *inops* attribuieren. Die gegenteiligen Begriffe stehen sich zudem im ersten Vers der Fabel genau gegenüber und lassen den Kontrast durch örtliche Nähe noch größer erscheinen.

Folgt man OBERGS (2000) 82 Annahme, dass Phaedrus die horazische Version kannte und weiterentwickelt hat,⁸¹⁴ lässt sich auf der Folie der genannten These auch das unterschiedliche Ende der Fabel bei Phaedrus erklären. Denn die Drastik der phaedrianischen Fabel gewönne dadurch eine groteske Doppeldeutigkeit: Einerseits führte Phaedrus mit dem tatsächlichen Platzen die Absurdität seiner Ambitionen vor Augen. Andererseits läge gerade in der plastischen Darstellung des geplatzten Froschkörpers ein Moment des Übertreffens – wird doch das theoretische Szenario bei Horaz hier zu augenfälliger Wirklichkeit.

Diese Deutung passt durchaus zur phaedrianischen Poetik, denn am Ende der Fabel fielen dann die Unmöglichkeit, Horaz gleichzukommen, und ein groteskes Moment des Übertreffens zusammen. Es ließe sich die humoristische Botschaft daraus lesen, dass Phaedrus Horaz zumindest in der Selbstüberschätzung zu übertreffen scheint, deren Kritik gerade das Thema der Fabel ist. Damit wäre die Fabel ein frühes Beispiel für ein autoreflexives Moment, das genauso wie in Fabel 5,10 einem höchstwahrscheinlich bekannten Stoff durch ein beziehungsreiches Promythion eingeschrieben wird und so schon im ersten Buch der *fabulae Aesopiae* einen Beleg für die phaedrianische Originalität liefert.

814 So auch CHAMPLIN (2005) 118. Dafür spricht neben der Tatsache, dass wir Phaedrus eine genaue Kenntnis des horazischen Werkes unterstellen dürfen, der Umstand, dass die Fabel in dieser Form nicht unter dem Namen Aesops überliefert ist. Die einzige ähnliche Fabel ist die oben erwähnte von Wurm und Schlange, die außerdem mit dem Zerreißen des Wurmes ein vergleichbar drastisches Ende wie 1,24 hat.

7 Schlussbetrachtung

Phaedrus macht die Fabel nicht nur zur selbstständigen römischen Dichtungsgattung, sondern er setzt in den *fabulae Aesopiae* selbstinszenatorische Strategien um, die weitaus präsenter sind, als es die Pro- und Epiloge des Werkes vermuten ließen. In den programmatischen Rahmengedichten wird zwar eine anspruchsvolle Poetik entfaltet, die dort unmittelbar an eine Fülle von Selbstaussagen gekoppelt ist. Doch zugleich findet eine interfigurale Form der Selbstinszenierung statt, die auf der Figurenebene Selbstaussagen des Ichs transportiert.

Diese selbstinszenatorischen Eigenschaften auf der Figurenebene der *fabulae Aesopiae* sind nicht nur in Ergänzung zu dem Dichtungsprogramm zu sehen, wie es sich in den dezidiert programmatischen Passagen darstellt, sondern sie sind ein wichtiger Bestandteil der phaedrianischen Poetik selbst. Mit Phaedrus' zunehmender stofflicher Unabhängigkeit geht nämlich eine Verdichtung des interfiguralen Netzes einher, das als ein Kernstück der poetischen Originalität der *fabulae Aesopiae* gelten darf. Insbesondere an der Figur Aesops wird beobachtbar, wie Phaedrus sich die Gattung seines griechischen Vorgängers zu eigen macht, indem er ihn selbst zu einem Teil von ihr werden lässt. Phaedrus erweitert die Gattung so gleichermaßen um ein poetologisches Element, wenn er mit Aesop die Fabel selbst in der Fabel auftreten lässt, die metonymisch mit ihrem *primus inventor* verbunden ist.

In welchem Maße Poetologie und Selbstinszenierung bei Phaedrus verknüpft sind, zeigt sich schließlich in dem Spektrum der Figuren, die zu Phaedrus' selbstinszenatorischen Vehikeln werden: Auf der Oberfläche sind sie divers – doch Figuren wie Aesop, Esel, Hund und Götter verbindet in ihrem Kern die Eigenheit der Ambivalenz, die sie zu figuralen Projektionsflächen der Fabelgattung und des Ichs, das sie erzählt, werden lässt. Die äußere Diversität, die sie zu trennen scheint, verbindet sie also im Innern und weist auch das interfigurale Netz als Ausdruck der gattungseigenen *varietas* aus, denn es ist gerade ihre Uneinheitlichkeit, die die auktoriale Qualität der Figuren ausmacht.

Die Inkonsistenzen der phaedrianischen Selbstaussagen, die bisweilen als Anzeichen fehlender künstlerischer Qualität ausgelegt worden sind, stellen also eigentlich Elemente poetologischer Einheitlichkeit dar, denn sie sind Aussagen eines Ichs, dessen konstante Instabilität und Ambiguität es als eine Tricksterfigur erkennbar werden lassen – Phaedrus selbst ist ein Trickster, dessen Aussagen zwischen Wahrheit und Lüge, Fakt und Fiktion, Konkretum und Abstraktum changieren wie die Tricksterfiguren der Fabel, die Aspekte dieses Ichs und letztlich des Dichtungsprogrammes der *fabulae Aesopiae* verkörpern.

So zentral diese Gattungseigenschaften der Ambivalenz und Dualität bzw. Vieltätigkeit für das phaedrianische Selbstverständnis und die Inszenierung der eigenen Dichtungsleistung dabei auch sind; diese poetische Originalität der Fabel ist zugleich vor dem Hintergrund einer Gattungskontinuität zu betrachten, in der Horaz eine Schlüsselposition einnimmt.

Phaedrus hat in Horaz nicht nur einen Vorgänger in jambischer Dichtung und – wie insbesondere *Satire* 2,6 zeigt – der Fabelgattung selbst, sondern darüber hinaus ist Horazens Werk ein Prätext der phaedianischen Dichtung, der gerade nicht allein durch eine gemeinsame Tradition zu erklären ist. Vielmehr hat Phaedrus das horazische Werk als ein Gesamtwerk wahrgenommen, das sich durch ein distinguiertes Werkkonzept verschiedener Gattungen und die Implikationen ihres literarischen Status auszeichnet. Eine solche Anlage zeigen auch die *fabulae Aesopiae* trotz ihres schlechten Überlieferungszustandes, wenn sich in ihnen eine Auf- und Abwärtsbewegung des dichterischen Selbstwertes abzeichnet, die sich allerdings nicht in der Verwendung unterschiedlicher Gattungen, sondern im schwankenden Anspruch der Fabelgattung widerspiegelt. Diese ist so variabel wie ihr Personal: Die Fabel bewegt sich zwischen höchstem Anspruch und niederer Banalität, wie Phaedrus zwischen göttlichem Dichter und altersschwachem Hund changiert.

Zentral für das Verständnis der Poetik der *fabulae Aesopiae* ist dabei, dass sie sich gerade nicht in einem einzigen Extrem, sondern im Nebeneinander zweier gegensätzlicher Pole manifestiert. In der Konsequenz müssen höchste Ansprüche und Ausflüge in die tragische oder lyrische Dichtung bei Phaedrus scheitern – im Scheitern selbst werden sie zum ambivalenten Moment der Gegensätzlichkeit und zeigen sich darin schließlich als genuines Element der Fabelgattung. Diese poetische Eigenschaft findet auch ihre Entsprechung in der Diversität der Rezeption des horazischen Werkes, die sich folgerichtig nicht auf eine Gattung beschränkt, sondern Horaz gerade in seiner generischen Vielfalt wahrnimmt.

Phaedrus' Selbstinszenierungsstrategien erweisen sich vor der horazischen Folie in ihrer Inkonsistenz als programmatisch, und die bei Phaedrus ausgeprägtere interfigurale Ebene erklärt sich durch den vergleichenden Blick auf Horaz: Gerade hinsichtlich der horazischen Dichtung, in der das Ich und seine Selbstaussagen ein präsenes, wiederkehrendes Element sind, steht das Ich in der Fabel gattungsbedingt v.a. durch die Vielzahl an Protagonisten im Hintergrund, sofern es sich nicht in programmatischen Passagen oder Pro- oder Epimythien zu Wort meldet.

Dass sich bei Phaedrus nun eine Ausweitung selbstinszenatorischer Strategien auf die Figurenebene beobachten lässt, ist wiederum ein gattungstypischer Mechanismus, denn die allegorische Qualität der Figuren ist der Fabel als Gattung, die in verdeckter Rede einen Sachverhalt durch einen anderen vermittelt, ohnehin fest eingeschrieben. Es ist daher auch naheliegend, dass gerade in der *Satire* 2,6 mit ihrer prominenten Fabel von Stadt- und Landmaus eine solch starke Ausprägung einer interfiguralen Konstellation auftritt. Wenn dort nämlich die Fabel als selbstinszenatorisches Instrument genutzt wird, das Aspekte des Ichs auf der Figurenebene ausdrückt, zeigt sich eben diese allegorische Dimension der Fabelgattung, die sie für interfigurale Formen der Selbstinszenierung besonders geeignet macht.

Außerdem lässt sich eine solche Form der Interfiguralität, wie sie bei Phaedrus zu beobachten ist, als poetologisches Relikt der mündlichen Ursprünge der Gattung begreifen. Die Identifikation des auktorialen Ichs bzw. des Erzählers mit Figuren der Erzählung mag zwar ein literaturwissenschaftlich komplexer Vorgang sein, doch in der

performativen Situation einer mündlichen Erzählung fallen Erzählerstimme und intradiegetische Figurenrede notwendigerweise zusammen. Insofern ist es möglich, auch die komplexen interfiguralen Verbindungen der *fabulae Aesopiae* als poetologische Umsetzung einer ursprünglichen Eigenschaft der Fabel zu deuten.

Daneben weist die dichte intertextuelle Verknüpfung mit dem horazischen Werk, die auf der Mikro- wie auf der Makroebene des Textes umgesetzt ist, schließlich auf Phaedrus' Bestreben hin, die Fabel fest in die literarische Landschaft der römischen Literatur einzuschreiben. Denn er versteht die Fabel nicht nur erstmals mit einer Poetik, sondern entwickelt dabei ein Dichtungsprogramm, dessen Originalität darin liegt, dass es Einflüsse augusteischer Dichtung im Reflex genuiner Gattungseigenschaften der Fabel zeigt. Die Ambivalenz ist in den *fabulae Aesopiae* nicht nur Programm, sondern Vehikel für Phaedrus' Selbstinszenierung als römischer Aesop, der sich unter der vordergründigen Forderung nach Aufnahme in die römischen Dichterkreise im Hintergrund schon selbst in sie hineingeschrieben hat.

Im Lichte dieser Feststellung lässt sich schließlich auch die Funktion einer solchen Form der Selbstinszenierung fassen: Das tricksterhafte Ich der *fabulae Aesopiae* beansprucht für sich und seine Dichtung höchsten Ruhm, doch im Fortschreiben der augusteischen Dichtungstradition kollidiert dieser Anspruch mit der Notwendigkeit der Innovation, die mit der Fabel als literarischer Nischenerscheinung umgesetzt wird. Anders ausgedrückt: Die Fabelgattung hat zwar großes Innovationspotenzial, steht mit ihrem niedrigen Status aber in deutlichem Gegensatz zum Anspruch, der durch die komplexe Poetik an sie gekoppelt ist.

Will man also Funktion und Ursache der beobachteten Inkonsistenzen in der phaedrianischen Selbstdarstellung fassen, sind zwei Aspekte hervorzuheben. Zum einen erzeugen die Ambiguitäten der Selbstinszenierung eine Form der poetologischen Konsistenz, indem sie einen für Phaedrus' Poetik typischen Mechanismus abbilden – die inkonsistente Selbstinszenierung entspricht den in der Poetik beobachteten Ambiguitäten und Paradoxien und erzeugt so eine kontraintuitive Form der Einheitlichkeit. Zum anderen aber lassen sich die beschriebenen Inkonsistenzen als Ausdruck der literarisch-kulturellen Rahmenbedingungen betrachten. Sie wären dann als Folge eines künstlerischen Bewusstseins der frühen Kaiserzeit zu sehen, das nach dem literarischen Zenit der augusteischen Zeit die Neuerschließung und den Rückzug in Gattungen nahelegte, die auf der Oberfläche wenig prestigeträchtig waren. In dieser Hinsicht dürfen die *fabulae Aesopiae* als durchaus typischer frühkaiserzeitlicher Text gelten. Umgekehrt könnte man argumentieren, dass allen Schwierigkeiten einer genauen Datierung⁸¹⁵ zum Trotz nicht zuletzt dieser Umstand eine Entstehung der *fabulae* um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts wahrscheinlich macht. Ungeachtet aller Überlegungen zum Zweck bestimmter selbstinszenatorischer Muster, die immer bis zu einem gewissen Grade spekulativ bleiben müssen, ist festzuhalten,

⁸¹⁵ Siehe dazu PRINZ (1906), insbes. 1–3, BALDWIN (1986), CHAMPLIN (2005) 99–102, jüngst GÄRTNER (2015) 55 f. u.v.a. Siehe außerdem oben Anm. 9.

dass eben jene oben beschriebene Spannung zwischen auf der Oberfläche unvereinbaren Extremen letztlich die zentrale Triebfeder für Phaedrus' literarische Innovationskraft ist: Er hat der Fabel neben der literarischen Eigenständigkeit ein Ich verliehen, das gerade wegen seiner inhärenten Widersprüche der doppelbödigen Poetik seiner Dichtung angemessen ist.

8 Literaturverzeichnis

Textausgaben und Übersetzungen

Hier sind nur Textausgaben und Übersetzungen aufgeführt, die auch in den eingerückten Zitaten verwendet werden. Andere zitierte Textausgaben sind – ebenso wie Kommentare – aus Gründen der Übersichtlichkeit unter der Sekundärliteratur aufgeführt.

- ALBRECHT (2010): Albrecht, M. von (Hrsg.) *Amores: Lateinisch/deutsch*. Reclams Universal-Bibliothek 1361. Stuttgart 2010
- ASPER (2004): Asper, M. (Hrsg.) *Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch*. Darmstadt 2004
- GUAGLIANONE (1969): Guaglianone, A. (Hrsg.) *Phaedri Augusti liberti liber fabularum*. Torino 1969
- KENNEY (1995): Kenney, E. J. (Hrsg.) *P. Ovidi Nasonis Amores*. Oxford 1995
- KLINGNER (1959): Klingner, F. (Hrsg.) *Q. Horati Flacci Opera*. Lipsiae 1959
- KYTZLER (2006): Kytzler, B. (Hrsg.) *Horaz. Sämtliche Werke: Lateinisch – deutsch*. Reclams Universal-Bibliothek 18466. Stuttgart 2006
- MYNORS (1969): Mynors, R. A. B. (Hrsg.) *Vergili Maronis Opera*. Oxford 1969
- RUPÉ (1994): Rupé, H. (Hrsg.) *Homer. Ilias. Griechisch und deutsch. Mit Urtext, Anhang und Registern*. Darmstadt 1994
- SCHIRNDING (1991): Schirnding, A. (Hrsg.) *Hesiod. Theogonie. Werke und Tage. Griechisch und deutsch*. München [u. a.] 1991
- SCHÖNBERGER (2009): Schönberger, O. (Hrsg.) *Q. Ennius. Fragmente (Auswahl): Lateinisch/Deutsch*. Reclams Universal-Bibliothek 18566. Stuttgart 2009.
- VAHLEN (1903): Vahlen, J. (Hrsg.) *Ennianae poesis reliquiae*. Leipzig 1903

Kommentare und Sekundärliteratur

- ADOLF (1950): Adolf, H. „The Ass and the Harp.“ *Speculum* 1 (1950): 49–57
- ADRADOS (1999): Adrados, F. R. *History of the Graeco-Latin Fable. Bd. 1. Introduction and from the Origins to the Hellenistic Age*. Mnemosyne Supplements 201. Leiden (u. a.) 1999
- ADRADOS (2000): Adrados, F. R. *History of the Graeco-Latin Fable. Bd. 2. The Fable during the Roman Empire and in the Middle Ages*. Mnemosyne Supplements 207. Leiden (u. a.) 2000
- ADRADOS (2003): Adrados, F. R. (u. a.) *History of the Graeco-Latin Fable. Bd. 3. Inventory and Documentation of the Graeco-Latin Fable*. Mnemosyne Supplements 236. Leiden (u. a.) 2003
- ANDERSON (1970): Anderson, W. S. „A New Menandrian Prototype for the ‚Servus Currens‘ of Roman Comedy.“ *Phoenix* 24 (1970): 229–236
- ANDERSON (1982): Anderson, W. S. *Essays on Roman Satire*. Princeton, N.J. 1982
- ASHMORE (1893): Ashmore, S. G. *The Adelphoe of Terence*. London 1893
- ASPER (1997): Asper, M. *Onomata allotria: zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*. Hermes Einzelschriften 75. Stuttgart 1997
- ASPER (2004): Asper, M. (Hrsg.) *Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch*. Darmstadt 2004
- ASTBURY (1985): Astbury, R. (Hrsg.) *M. Terentii Varronis Satvarvm Menippearvm fragmenta*. Leipzig 1985
- ASZTALOS (2008): Asztalos, M. „The Poet’s Mirror. Horace Carmen 4.10.“ *HSPH* 104 (2008): 289–302
- AXELSON (1949): Axelson, B. *Die zweite Senkung im jambischen Senar des Phaedrus. Beobachtungen über Versrhythmus und Wortstellung*. Lund 1949
- BAEZA ANGULO (2011a): Baeza Angulo, E. *Fedro. Fábulas esópicas*. Madrid 2011.

- BAEZA ANGULO (2011b): Baeza Angulo, E. „Misogynia aut oppressa mulier apud Phaedrum?“ *Euphrosyne* 39 (2011): 113–125
- BALDWIN (1986): Baldwin, B. „The Non-fabulous Side of Phaedrus: Some Thoughts on his Date, Content, and Style.“ *Prudentia* 18,2 (1986): 81–84
- BARABINO (1981): Barabino, G. „Osservazioni sul senario giambico di Fedro.“ In: G. Fabiano, E. Salvaneschi (Hrsg.). *δεσμὸς κοινωνίας. Scritti di filologia e filosofia. Per G. Bartolini nel secondo anniversario della scomparsa 1979–1981*. Genova 1981. 89–122
- BARWICK (1932): Barwick, K. „Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials.“ *Philologus* 87 (1932): 63–79
- BARWICK (1958): Barwick, K. „Zyklen bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull.“ *Philologus* 102 (1958): 284–318
- BAUDY (1998): Baudy, G. „Hermes“, *DNP* 5 (1998) 426–431
- BEARD (1994): Beard, M. „The Roman and the Foreign: The Cult of the ‚Great Mother‘ in Imperial Rome.“ In: N. Thomas, C. Humphrey (Hrsg.). *Shamanism, History, and the State*. Ann Arbor 1994. 164–190
- BERNARDI PERINI (1992): Bernardi Perini, G. „Cui reddidi iam pridem quicquid debui (V pr. 2): Il debito di Fedro con Esopo secondo Fedro.“ *La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano / atti dei convegni*. Mantua 1992. 43–59
- BLOOMER (1997): Bloomer, W. M. *Latinity and Literary Society at Rome*. Philadelphia, Pa. 1997
- BOLL (1910): Boll, F. „Paralipomena I.“ *Philologus* 69 (1910): 161–177
- BOTHE (1803): Bothe, F. H. (Hrsg.) *Phaedri Augusti liberti fabularum Aesopiarum libri quinque. Publii Syri aliorumque veterum sententiae*. Leipzig 1803
- BOWRA (1964): Bowra, C. M. *Pindar*. Oxford 1964
- BRANHAM (2009): Branham, R. B. „Satire.“ In: R. Eldridge (Hrsg.). *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford, New York 2009. 139–161
- BRAUND (1989): Braund, S. H. (Hrsg.) *Satire and Society in Ancient Rome*. Exeter Studies in History 23. Exeter 1989
- BRINK (1963): Brink, C. O. *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge 1963
- BRINK (1965): Brink, C. O. „On Reading a Horatian Satire: An Interpretation of Sermones II, 6.“ In: A. J. Dunston (Hrsg.). *Essays on Roman Culture: The Todd Memorial Lectures*. Toronto, Sarasota 1965
- BRINK (1982): Brink, C. O. (Hrsg.) *Horace. Epistles Book 2: the letters to Augustus and Florus*. Cambridge 1982
- BRINTON (1890): Brinton, D. G. „The Hero-God of the Algonkins as a Cheat and Liar“, in: Ders. (Hrsg.) *Essays of the Americanist. Phil.* O.O. 1890. 130–134
- BROWN (1993): Brown, P. M. (Hrsg.) *Horace. Satires I*. Warminster 1993
- BUCHHEIT (1961): Buchheit, V. „Horazens programmatische Epode (VI).“ *Gymnasium* 68 (1961): 520–526
- BURMAN (1698): Burman, P. *Phaedri Aug. Liberti Fabularum Aesopiarum Libri V. Cum integris commentariis Marq. Gudii, Conr. Rittershusii, Nic. Rigaltii, Nic. Heinsii, Joan. Schefferi, Jo. Lud. Praschii et excerptis aliorum. curante Pe. Burmanno*. Amstelaedami (Amsterdam), Wetstenius 1698.
- CARLSON (2011): Carlson, G. I. „Phaedrus, a Fable, and Fun.“ *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag*. Heidelberg 2011. 12–14
- CARROLL (1981): Carroll, M. P. „Lévi-Strauss, Freud, and the Trickster: A New Perspective upon an Old Problem.“ *American Ethnologist* 2 (1981): 301–313
- CASCÓN DORADO (1986): Cascón Dorado, A. „Misoginia en Fedro.“ In: E. M. Garrido González (Hrsg.). *La mujer en el mundo antiguo*. Madrid 1986. 281–288
- CAVARZERE (1973–1974): Cavarzere, A. „La trama allusiva di Fedro IV 7.“ *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed arti* 86,3 (1973–1974): 99–119

- CAVARZERE (2001): Cavarzere, A. „Ego Polivi Versibus Senariis: Phaedrus and Iambic Poetry.“ In: A. Barchiesi, A. Aloni, A. Cavarzere (Hrsg.). *Iambic Ideas*. Lanham (Md.), Boulder (Colo.), New York 2001. 205–217
- CÈBE (1990): Cèbe, J.-P. (Hrsg.) *Varron, Satires Ménippées. Édition, Traduction et Commentaire. 9: Nescis quid uesper serus uehat – Papia papae*. Collection de l'École Française de Rome 9. Rom 1990
- CHAMPLIN (2005): Champlin, E. „Phaedrus the Fabulous.“ *JRS* 95 (2005): 97–123
- CHENEY/DE ARMAS (2002): Cheney, P./de Armas, F. A. (Hrsg.) *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto, Buffalo, London 2002
- CHRISTES (1979): Christes, J. „Reflexe erlebter Unfreiheit in den Sentenzen des Publilius Syrus und den Fabeln des Phaedrus. Zur Problematik ihrer Verifizierung.“ *Hermes* 107 (1979): 199–220
- CHRISTES/GARBUGINO (2015): Christes, J./Garbugino, G. (Hrsg.) *Satiren: lateinisch und deutsch. Texte zur Forschung* 106. Darmstadt 2015
- CONTE (1996): Conte, G. B. *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Sather Classical Lectures 60. Berkeley (u. a.) 1996
- CORBETT (1986): Corbett, P. *The scurra*. Scottish Classical Studies 2. Edinburgh 1986
- DELLA CORTE (1986): della Corte, F. „Orazio favolista.“ *C&S* 25 (1986): 87–93
- COURTNEY (2013): Courtney, E. „The Two Books of Satires.“ In: H.-C. Günther (Hrsg.). *Brill's Companion to Horace*. Leiden, Boston 2013. 63–168
- COZZOLI (1989): Cozzoli, A.-T. „Musa pedestre.“ In: G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (Hrsg.). *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. I: La produzione del testo*. Rom 1989. 311–341
- COZZOLI (1995): Cozzoli, A.-T. „Poesia satirica latina e favola esopica (Ennio, Lucilio e Orazio).“ *RCCM* 37 (1995): 187–204
- CRUSIUS (1984): Crusius, F. *Römische Metrik: eine Einführung*. Hildesheim (u. a.) 1984 = ⁸1967
- CSAPO (1987): Csapo, E. „Is the Threat-Monologue of the ‚Servus Currens‘ an Index of Roman Authorship?“ *Phoenix* 41 (1987): 399–419
- CURRIE (1984): Currie, H. M. „Phaedrus the Fabulist.“ *ANRW* 32,1. Berlin, New York 1984. 497–513
- CURTIVS (1963): Curtius, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern ⁴1963
- DAMS (1970): Dams, P. *Dichtungskritik bei nachaugusteischen Dichtern*. Marburg 1970
- DEMANDT (1991): Demandt, A. „Politik in den Fabeln Aesops.“ *Gymnasium* 98 (1991): 397–419
- DENCH (1995): Dench, E. *From Barbarians to New Men: Greek, Roman, and Modern Perceptions of Peoples from the Central Apennines: Greek, Roman, and Modern Perceptions of Peoples from the Central Apennines*. Oxford 1995
- DESCHARMES (2013): Descharmes, B. *Rächer und Gerächte: Konzeptionen, Praktiken und Loyalitäten der Rache im Spiegel der attischen Tragödie*. Göttingen 2013
- DITHMAR (1974): Dithmar, R. *Die Fabel: Geschichte, Struktur, Didaktik*. UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 73. Paderborn (u. a.) ⁴1974
- DRÄGER (1999): Dräger, P. „War die Argo das erste Schiff?“ *RhM* 142 (1999): 419–421
- DREWS (2009): Drews, F. *Menschliche Willensfreiheit und göttliche Vorsehung bei Augustinus, Proklos, Apuleius und John Milton. Bd. 2: Apuleius, Milton, Zusammenfassungen*. Topics in Ancient Philosophy 3. Frankfurt (u. a.) 2009
- DUFF (1936): Duff, J. W. *Roman Satire: its Outlook on Social Life*. Hamden, Conn. 1936
- DUNSCH (2010): Dunsch, B. „In cothurnis prodit Aesopus: Phaedrus' literarische Selbstverteidigung (Fab. 4, 7).“ *Millennium* 7 (2010): 37–50
- DUNSCH (2013a): Dunsch, B. „Nolo acerbam sumere: Phaedrus' Fabel vom Fuchs und der Traube.“ *AU* 56,3 (2013): 36–40
- DUNSCH (2013b): Dunsch, B. „Phaedrianische Ambiguitäten: Zu Interpretation von *De vulpe et uva* (fab. 4,3).“ *Forum Classicum* 56,2 (2013): 124–129
- ELLER (1987): Eller, K. H. „Phaedrus“. In: Wilhelm Höhn, Norbert Zink (Hrsg.). *Handbuch für den Lateinunterricht – Sekundarstufe I*. Frankfurt am Main 1987. 201–208.

- ESLER (1993): Esler, C. C. „Horace's Old Girls: Evolution of a Topos.“ In: T. M. Faulkner (Hrsg.). *Old Age in Latin Literature*. Cambridge 1993. 172–182
- FAIRWEATHER (1987): Fairweather, J. „Ovid's Autobiographical Poem, *Tristia* 4.10.“ *CQ* 37 (1987): 181–196
- FANTINO (2005): Fantino, E. „La rana e il bue. Fedro I 24 e Ademaro XXXIII. Rapporto di dipendenza della parafrasi ademariana dal modello fedriano. Tradizione e fortuna del motivo dell rana rupta nella letteratura europea.“ In: F. Bertini (Hrsg.) *Favolisti Latini medievali e umanistici XIII*. Pubblicazioni del DARFICLET 223. Genova 2005
- FINKELPEARL (2003): Finkelpearl, E. D. „Lucius and Aesop Gain a Voice: Apuleius *Met.* 11.1–2 and *Vita Aesopi* 7.“ In: S. Panayotakis, M. Zimmerman, W. H. Keulen (Hrsg.). *The Ancient Novel and Beyond*. Leiden, Boston 2003. 37–51
- FISKE (1920): Fiske, G. C. *Lucilius and Horace: a Study in the Class. Theory of Imitation*. University of Wisconsin Studies in Language and Literature 7. Madison 1920
- FRAENKEL (1922): Fraenkel, E. *Plautinisches im Plautus*. Philologische Untersuchungen 28. Berlin 1922
- FRAENKEL (1957): Fraenkel, E. *Horace*. Oxford (u. a.) 1957
- FREDERICKS (1976): Fredericks, B. R. „*Tristia* 4.10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography.“ *TAPhA* 106 (1976): 139–154
- FREUDENBURG (1993): Freudenburg, K. *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*. Princeton, N.J. 1993
- FREUDENBURG (2001): Freudenburg, K. *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge (u. a.) 2001
- FREUDENBURG (2010): Freudenburg, K. „*Horatius Anceps*: Persona and Self-revelation in Satire and Song.“ In: G. Davis (Hrsg.). *A Companion to Horace*. Chichester (u. a.) 2010. 271–290
- FRITSCH (1990): Fritsch, A. „Äsop und Sokrates bei Phaedrus. Ein Beitrag zur thematischen Orientierung der Phaedruslektüre.“ *Latein und Griechisch in Berlin: Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes* 34 (1990): 218–240
- GAIDE (1980): Gaide, F. (Hrsg.) *Avianus. Fables*. Paris 1980
- GALLI (1983): Galli, R. „Fedro e Orazio.“ *Paideia* 38 (1983): 195–199
- GÄRTNER (2000): Gärtner, U. „*Phaedrus tragicus*. Zu Phaedr. 4, 7 und seinem Selbstverständnis als Dichter.“ In: E. Stärk (Hrsg.). *Dramatische Wäldchen*. Spudasmata 80. Hildesheim, Zürich, New York 2000. 661–682
- GÄRTNER (2007a): Gärtner, U. „*consulto inuoluit veritatem antiquitas* – Zu den Werten bei Phaedrus.“ *Gymnasium* 114 (2007): 405–434
- GÄRTNER (2007b): Gärtner, U. „*levi calamo ludimus* – Zum poetologischen Spiel bei Phaedrus.“ *Hermes* 135 (2007): 429–459
- GÄRTNER (2007c): Gärtner, U. „Von Esel und Zikade – Überlegungen zu Phaedrus.“ *Latein und Griechisch in Berlin und Brandenburg* 51,1 (2007): 23–32
- GÄRTNER (2011a): Gärtner, U. „Maske, Perle, Feile, Lyra – Phaedrus, die literarische Gattung und die klassische Bildung.“ *Hermes* 139 (2011): 216–249
- GÄRTNER (2011b): Gärtner, U. „*Palam muttire plebeio piaculum est*. Die Fabeln des Phaedrus als literarische Kommunikationsform in der frühen Kaiserzeit.“ In: A. Haltenhoff, A. Heil, F.-H. Mutschler (Hrsg.). *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*. Berlin 2011. 245–269
- GÄRTNER (2011c): Gärtner, U. „*De lusu et severitate*.“ In: A. Heil (Hrsg.). *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag*. Heidelberg 2011. 294–302
- GÄRTNER (2015): Gärtner, U. *Phaedrus – Ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln*. Zetemata 149. München 2015
- GERA (2003): Gera, D. L. *Ancient Greek Ideas on Speech, Language, and Civilization*. Oxford (u. a.) 2003

- GIANGRANDE (1972): Giangrande, L. *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*. Studies in Classical Literature 5. The Hague 1972
- GLAUTHIER (2009): Gauthier, P. „Phaedrus, Callimachus and the Recusatio to Success.“ *ClAnt* 28 (2009): 248–278
- GOHLKE (1956): Gohlke, P. (Hrsg.) *Aristoteles. Nikomachische Ethik*. Paderborn 1956
- GOODYEAR (1982): Goodyear, F. R. D. „Minor poetry. I: Phaedrus.“ In: W. V. Clausen, E. J. Kenney (Hrsg.). *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature*. Cambridge (u. a.) 1982. 624–626
- GOWERS (1993): Gowers, E. *The Loaded Table. Representations of Food in Roman Literature*. Oxford, New York 1993
- GOWERS (2005): Gowers, E. „Horace, Satires 1 and 2.“ In: K. Freudenburg (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge 2005. 48–61
- GOWERS (2009): Gowers, E. „Eupolitics. Horace, Sermones I,4.“ In: F. Felgentreu, F. Mundt, N. Rücker (Hrsg.). *Per attentam Caesaris aurem. Satire – die unpolitische Gattung? Eine internationale Tagung an der Freien universität Berlin vom 7. bis 8. März 2008*. Tübingen 2009. 85–98
- GOWERS (2012): Gowers, E. (Hrsg.) *Horace. Satires. Book I*. Cambridge, New York 2012
- GRAF (1998): Graf, F. „Ianus“, *DNP* 5 (1998) 858–861
- GRAILLOT (1912): Graillet, H. *Le culte de Cybèle, mère des dieux, a Rome et dans l'empire Romain*. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 107. Paris 1912
- GRAVERINI (2006): Graverini, L. „An Old Wife's Tale.“ In: M. Zimmerman, W. H. Keulen, R. R. Nauta, S. Panayotakis (Hrsg.). *Lectiones scrupulosae. Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in Honour of Maaïke Zimmerman*. Groningen 2006. 86–110
- GRIFFITHS (1970): Griffiths, J. G. (Hrsg.) *Plutarch's De Iside et Osiride*. Cardiff 1970
- GRUBMÜLLER (1977): Grubmüller, K. *Meister Esopus: Untersuchungen zur Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 56. Zürich (u. a.) 1977
- GUAGLIANONE (1968): Guaglianone, A. „Fedro e il suo senario.“ *RivStCl* 16 (1968): 91–104
- GUAGLIANONE (1970–1971): Guaglianone, A. „Commento alla Favola IV 5 (poeta) e alle altre favole giudiziarie di Fedro.“ *AFLC* 3–4 (1970–1971): 437–452
- GÜNTHER (2013): Günther, H.-C. „The Book of *Iambi*.“ In: Ders. (Hrsg.). *Brill's Companion to Horace*. Leiden, Boston 2013. 169–210
- GÜNTHER (2013): Günther, H.-C. „The First Collection of Odes: *Carmina* I–III.“ In: Ders. (Hrsg.). *Brill's Companion to Horace*. Leiden, Boston 2013. 211–406
- HAJDU (2014): Hajdu, P. „The mad poet in Horace's *Ars poetica*.“ *Canadian review of comparative literature = Revue canadienne de littérature comparée* 41 (2014): 28–42
- HAMM (2000): Hamm, U. „Illitteratum plausum nec desidero. Phaedrus über sich als Dichter.“ In: J. Styka (Hrsg.). *Studies in Ancient Literary Theory and Criticism: Essays*. Classica Cracoviensia 5. Krakau 2000. 275–296
- HANNAH (2006): Hannah, B. *The Archetypal Symbolism of Animals: Lectures Given at the C. G. Jung Institute, Zurich, 1954–1958*. Willamette, Ill. 2006
- HARRISON (1988): Harrison, S. J. „Deflating the Odes. Horace, *Epistles* 1.20.“ *CQ* 38 (1988): 473–476
- HARRISON (2007a): Harrison, S. J. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford (u. a.) 2007
- HARRISON (2007b): Harrison, S. J. „Horatian Self-representations.“ In: Ders. (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge (u. a.) 2007. 22–35
- HARRISON (2007c): Harrison, S. J. „Town and Country.“ In: Ders. (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Horace*. New York 2007. 235–247
- HARTNACK (1696): Hartnack, D. (Hrsg.) *Des Phaedri Kayzers Augusti Freygelassenen Fünff Bücher Seiner Fabeln, oder Gedichte und Geschichte. Nach Ordnung der Construction, Sinn- und*

- Wort-Verstand verdolmetschet mit Gedoppelten und der ersten Art mehrentheils Historischen Imitationen, aus denen erwehltesten drinn enthaltenen Redens-Arten samt beygefüger Lateinischen Paraphrasi des Herrn Danzet; Der Jugend zum besten ans Licht gegeben von Daniele Hartnaccio.* Frankfurt, Leipzig 1696
- HASUBEK (1982): Hasubek, P. (Hrsg.) *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung.* Berlin 1982
- HAUSRATH (1936): Hausrath, A. „Zur Arbeitsweise des Phaedrus.“ *Hermes* 71 (1936): 70–103
- HAVET (1895): Havet, L. (Hrsg.) *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae.* Paris 1895
- HELLER (1943): Heller, J. L. „Nenia ,παίγνιον.““ *TAPhA* 74 (1943): 215–268
- HENDERSON (2001): Henderson, J. *Telling Tales on Caesar: Roman Stories from Phaedrus.* Oxford (u. a.) 2001
- HENDRICKSON (1900): Hendrickson, G. L. „Horace, *Serm.* I.4: a Protest and a Programme.“ *AJPh* 21 (1900): 121–141
- HENNIG (1975): Hennig, D. L. *Aelius Seianus: Untersuchungen zur Regierung des Tiberius.* Vestigia 21. München 1975
- HEPDING (1903): Hepding, H. *Attis: seine Mythen und sein Kult.* Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 1. Giessen 1903
- HERRMANN (2004): Herrmann, K. „Ein ganz besonderer Kritiker: Der Lector Cato in Phaedrus IV 7.“ *Aevum* 78 (2004): 91–96
- HERVIEUX (1893): Hervieux, L. *Les Fabulistes Latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge I. Phèdre. Et ses anciens imitateurs directs et indirects I.* Paris 1893
- HIGHET (1973): Highet, G. „Libertino patre natus.“ *AJPh* 94 (1973): 268–291
- HINDERMANN (2009): Hindermann, J. *Der elegische Esel. Apuleius' Metamorphosen und Ovids Ars amatoria.* Frankfurt am Main (u. a.) 2009
- HOLZBERG (1991): Holzberg, N. „Die Fabel von Stadtmaus und Landmaus bei Phaedrus und Horaz.“ *WJA N.S.* 17 (1991): 229–239
- HOLZBERG (1992): Holzberg, N. (Hrsg.) *Der Äsop-Roman: Motivgeschichte und Erzählstruktur.* Classica Monacensia 6. Tübingen 1992
- HOLZBERG (1993): Holzberg, N. *Die antike Fabel: eine Einführung.* Darmstadt 1993
- HOLZBERG (2002): Holzberg, N. „Rez.: HENDERSON 2001.“ *CR* 52 (2002): 299–300
- HOLZBERG (2004): Holzberg, N. „*Illud quod medium est*: Middles in Martial.“ In: S. Kyriakidis, F. De Martino (Hrsg.). *Middles in Latin Poetry.* Bari 2004. 245–260
- HOLZBERG (2006): Holzberg, N. *Vergil: der Dichter und sein Werk.* München 2006
- HOLZBERG (2009): Holzberg, N. *Horaz: Dichter und Werk.* München 2009
- HORSFALL (1998): Horsfall, N. „The First Person Singular in Horace's *Carmina*.“ In: P. Knox, C. Foss (Hrsg.). *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen.* BzA 92. Stuttgart, Leipzig 1998. 40–54
- JACKSON (1997): Jackson, S. „Argo: The first Ship?“ *RhM* 140 (1997): 249–256
- JANNIDIS (2000): Jannidis, F./Lauer, G./Martinez, M./Winko, S. (Hrsg.) *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Reclams Universal-Bibliothek 18058. Stuttgart 2000
- JANNELLI (1811): Jannelli, C. (Hrsg.) *Phaedri fabulae ex Cod. Perottino MS. emend. suppl. et Commentario instructae.* Napoli 1811
- JEDRKIEWICZ (1990): Jedrkiewicz, S. „Fedro e la verità.“ *QUCC N.S.* 34 (1990): 121–128
- JENNINGS (2009): Jennings, V. „Borrowed Plumes: Phaedrus' Fables, Phaedrus' Failures.“ In: W. J. Dominik, J. Garthwaite, P. A. Roche (Hrsg.). *Writing Politics in Imperial Rome.* Leiden, Boston 2009. 225–248
- JOCELYN (1967): Jocelyn, H. D. (Hrsg.) *The Tragedies of Ennius.* Cambridge Classical Texts and Commentaries 10. Cambridge 1967
- JUNG/KERÉNYI/RADIN (1954): Jung, C. G./Kerényi, K./Radin, P. *Der göttliche Schelm: ein indianischer Mythen-Zyklus.* Zürich 1954

- KATZ (1991): Katz, M. A. *Penelope's Renown: Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*. Princeton, N.J. 1991
- KELLER (1963): Keller, O. *Die antike Tierwelt. Erster Band: Säugetiere*. Hildesheim 1963
- KEMP (2010): Kemp, J. „A Moral Purpose, a Literary Game: Horace, *Satires* 1.4.“ *CW* 104 (2010): 59–76
- KERÉNYI (1944): Kerényi, K. *Hermes, der Seelenführer: das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*. Albae vigiliae 1. Zürich 1944
- KERÉNYI (1946): Kerényi, K. *Prometheus: das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz*. Albae vigiliae 4. Zürich 1946
- KERÉNYI (1958): Kerényi, K. *Die Heroen der Griechen*. Zürich 1958
- KETELAARS (2004): Ketelaars, A. „De Parel in de Mesthoop – Phaedrus' positie in de Grieks-Romeinse traditie van de fabel.“ *Hermeneus* 76 (2004): 254–263
- KEULEN (2015): Keulen, W. H. (Hrsg.) *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book XI: The Isis Book. Text, Introduction and Commentary*. Leiden (u. a.) 2015
- KHAN (1967): Khan, H. A. „The Humor of Catullus, Carm. IV, and the Theme of Virgil, Catalepton X.“ *AJPh* 88 (1967): 163–172
- KIERDORF (1980): Kierdorf, W. *Laudatio funebris: Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*. Beiträge zur klassischen Philologie 106. Meisenheim am Glan 1980
- KINDSTRAND (1981): Kindstrand, J. F. *Anacharsis: The Legend and the Apophthegmata*. Studia Graeca Upsaliensia 16. Uppsala 1981
- KIESSLING/HEINZE (1959): Kiessling, A./Heinze, R. (Hrsg.) *Horaz. Satiren*. Berlin 1959
- KOEPPING (1984): Koepping, K.-P. „Trickster, Schelme, Pikaro: Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen.“ *Ethnologie als Sozialwissenschaft*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie: Sonderheft 26. Opladen 1984. 195–215
- KONSTANTAKOS (2010): Konstantakos, I. „Aesop and Riddles.“ *Lexis* 28 (2010): 257–290
- KORENJAK (2005a): Korenjak, M. „Abschiedsbriefe. Horaz' und Ovids Epistolographisches Spätwerk.“ *Mnemosyne* 58 (2005): 46–61
- KORENJAK (2005b): Korenjak, M. „Abschiedsbriefe. Horaz' und Ovids Epistolographisches Spätwerk, II.“ *Mnemosyne* 58 (2005): 218–234
- KORENJAK (2007): Korenjak, M. „Von den Metamorphosen zum Brief an Augustus. Ovids ‚horazische Periode‘.“ In: M. Janka, U. Schmitzer, H. Seng (Hrsg.). *Ovid. Werk – Kultur – Wirkung*. Darmstadt 2007. 239–256
- KORZENIEWSKI (1970): Korzeniewski, D. „Zur Verstechnik des Phaedrus. Aufgelöste Hebungen und Senkungen in seinen Senaren.“ *Hermes* 98 (1970): 430–458
- KOSTER (1991): Koster, S. „Phaedrus: Skizze seiner Selbstauffassung.“ In: P. Neukam (Hrsg.) *Die Antike im Brennpunkt*. Dialog Schule – Wissenschaft: Klassische Sprachen und Literaturen 25. München 1991. 59–87
- KRANZ (1961): Kranz, W. „SPHRAGIS. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung.“ *RhM* 104 (1961): 3–46
- KRASSER (1995): Krasser, H. *Horazische Denkfiguren: Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters*. Hypomnemata 106. Göttingen 1995
- KUNST (2010): Kunst, C. „Die Priester der Kybele.“ In: P. Barceló (Hrsg.) *Religiöser Fundamentalismus in der römischen Kaiserzeit*. Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 29. Stuttgart 2010. 23–40
- KURKE (2011): Kurke, L. *Aesopic Conversations. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose. Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*. Princeton, N.J. 2011
- LA PENNA (1968): La Penna, A. *Fedro. Favole. Versione di Agostino Richelmy. Aggiunte le trenta „Fabulae novae“*. Torino 1968

- LAMBERTI (1980): Lamberti, G. „La poetica del lusus in Fedro.“ *RIL* 114 (1980): 95–115
- LATTIMORE (1962): Lattimore, R. A. *Themes in Greek and Latin epitaphs*. Illinois Studies in Language and Literature 2. Urbana, Ill. 1962
- LEO (1895): Leo, F. *Plautinische Forschungen: zur Kritik und Geschichte der Komödie*. Berlin 1895
- LÉVI-STRAUSS (1955): Lévi-Strauss, C. „The Structural Study of Myth.“ *The Journal of American Folklore* 68 (1955): 428–444
- LIPKING (1981): Lipking, L. I. *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*. Chicago, Ill. (u. a.) 1981
- DE LORENZI (1955): de Lorenzi, A. *Fedro*. Biblioteca di cultura 56. Florenz 1955
- LOWE (1979): Lowe, W. H. *Horace, „Sermones“, Book I: A Study*. Ann Arbor, Mich. 1979
- LUCK (1977): Luck, G. (Hrsg.) *P. Ovidius Naso. Tristia. Herausgegeben, übersetzt und erklärt. Band II. Kommentar*. Heidelberg 1977
- LUTERBACHER (1967): Luterbacher, F. *Der Prodigien glaube und Prodigienstil der Römer: eine historisch-philologische Abhandlung*. Libelli 190. Darmstadt 1967
- LUZZATTO (1976): Luzzatto, M. J. *Fedro: Un poeta tra favola e realtà*. Torino 1976
- LUZZATTO/WITTENBURG (1996): Luzzatto, M. J./Wittenburg, A. „Aisopos“, *DNP* 1 (1996) 360–365
- LYNE (1995): Lyne, R. O. A. M. *Horace: Behind the Public Poetry*. New Haven (u. a.) 1995
- MACFARLANE (1981): Macfarlane, K. N. „Integer Vitae: A Wolf by the Ears.“ *CJ* 77 (1981): 23–26
- MAÑAS NÚÑEZ (1996): Mañas Núñez, M. „Aproximación a la poética de Fedro.“ *Anuario de Estudios Filológicos* 19 (1996): 321–336
- MAÑAS NÚÑEZ (1999): Mañas Núñez, M. „Ensayo de crítica literaria y comparanda. A propósito de algunas versiones de la fábula ‚El grajo soberbio y el pavo‘ (Phaedr. I 3).“ *Anuario de Estudios Filológicos* 22 (1999): 225–244
- DE MARIA (1987): de Maria, L. *La femina in Fedro. Emarginazione e privilegio*. Lecce 1987
- MARTELLI (2013): Martelli, F. *Ovid's Revisions: The Editor as Author*. New York 2013
- MASSARO (1977): Massaro, M. „Aniles Fabellae.“ *SIFC* 49 (1977): 104–135
- MATTIACCI (2010): Mattiacci, S. „Ad cothurnum ascendere: Fedro, Marziale, Apuleio e le tentazioni del sublime.“ *Prometheus* 36 (2010): 168–185
- MAURACH (2001): Maurach, G. *Horaz: Werk und Leben*. Heidelberg 2001
- MAYER (1994): Mayer, R. G. (Hrsg.) *Horace. Epistles*. Cambridge 1994
- MAYER (2012): Mayer, R. (Hrsg.) *Horace, Odes: book I*. Cambridge (u. a.) 2012
- MCGILL (2012): McGill, S. *Plagiarism in Latin literature*. Cambridge (u. a.) 2012
- MCKEOWN (1989): McKeown, J. C. (Hrsg.) *Ovid. Amores. A Commentary on Book One*. Arca 22. Leeds 1989
- MERLI (1993): Merli, E. „Ordinamento degli Epigrammi strategie cortigiane negli esordi dei libelli-XII di Marziale.“ *Maia* 45 (1993): 229–256
- MIRALLES/PÒRTULAS (1983): Miralles, C./Pòrtulas, J. *Archilochus and the Iambic Poetry*. Filologia e critica 45. Roma 1983
- MISCH (1949): Misch, G. *Geschichte der Autobiographie*. Frankfurt a. M. 1949.
- MORENO SOLDEVILA (2006): Moreno Soldevila, R. *Martial, Book IV: A Commentary*. Mnemosyne Supplementum 278. Leiden (u. a.) 2006
- MORETTI (1984): Moretti, G. „Lessico giuridico e modello giudiziario nella favola fedriana.“ *Maia* 34 (1984): 227–240
- MUECKE (1993): Muecke, F. (Hrsg.) *Horace: Satires II*. Warminster 1993
- MÜLLER (1989): Müller, C. W. *Der Schelm als König und Weiser. Amasis von Ägypten in der Darstellung Herodots*. Stuttgart 1989
- MÜLLER (1999): Müller, C. W. *Kleine Schriften zur antiken Literatur und Geistesgeschichte*. BzA 132. Stuttgart (u. a.) 1999
- MÜLLER (1991): Müller, W. G. „Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures.“ In: H. F. Plett (Hrsg.). *Intertextuality. Research in Text Theory* 15. Berlin, New York 1991. 101–121

- MUTSCHLER (1985): Mutschler, F.-H. „Individualismus und Gemeinsinn bei Lucilius und Horaz.“ A&A 31 (1985): 46–65
- NEGER (2014): Neger, M. „Ille ego sum nulli nugarum laude secundus. Martials Strategien der Selbstkanonisierung.“ *Gymnasium* 121 (2014): 19–43
- NEUMEISTER (1976): Neumeister, C. „Horaz und Merkur.“ A&A 22 (1976): 185–194
- NICKEL (2005): Nickel, R. (Hrsg.) *Fabeln: Griechisch – deutsch*. Düsseldorf (u. a.) 2005
- NICKEL (2007): Nickel, R. (Hrsg.) *Die Nikomachische Ethik: Griechisch – deutsch*. Düsseldorf 2007
- NIEHUES-PRÖBSTING (1979): Niehues-Pröbsting, H. *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. Humanistische Bibliothek 40. München 1979
- NISBET/HUBBARD (1970): Nisbet, R. G. M./Hubbard, M. (Hrsg.) *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*. Oxford 1970
- NISBET/HUBBARD (1978): Nisbet, R. G. M./Hubbard, M. (Hrsg.) *A Commentary on Horace: Odes. Book 2*. Oxford 1978
- NISBET/RUDD (2004): Nisbet, R. G. M./Rudd, N. (Hrsg.) *A commentary on Horace: Odes. Book 3*. Oxford (u. a.) 2004
- NØJGAARD (1967): Nøjgaard, M. *La Fable Antique. Bd. 2. Les Grands Fabulistes*. Kopenhagen 1967
- OBERG (1996a): Oberg, E. (Hrsg.) *Phaedrus. Fabeln: Lateinisch – deutsch*. Zürich (u. a.) 1996
- OBERG (1996b): Oberg, E. „Römische Rechtspflege bei Phaedrus.“ *RhM* 139 (1996): 146–165
- OBERG (1997): Oberg, E. „Mulier mala dicendi perita – Die Frauen bei Phaedrus.“ In: B. Czapla, T. Lehmann, S. Liell (Hrsg.). *Vir bonus dicendi peritus. FS Alfons Weische*. Wiesbaden 1997. 311–320
- OBERG (1999): Oberg, E. „Frauen und andere ‚Merkwürdigkeiten‘.“ In: H. Kessler (Hrsg.). *Das Lächeln des Sokrates*. Sokrates-Studien IV. Zug 1999. 103–128
- OBERG (2000): Oberg, E. *Phaedrus-Kommentar*. Stuttgart 2000
- O'HARA (2007): O'Hara, J. J. *Inconsistency in Roman Epic*. Cambridge 2007
- OLSHAUSEN (1995): Olshausen, E. „Der Bürgerkrieg und die Betroffenheit des Einfachen Mannes. Eine Interpretation der Phaedrus-Fabel vom alten Mann und dem Eselchen (Phaedrus 1, 15/16 B.).“ In: M. Weinmann-Walser (Hrsg.). *Historische Interpretationen. FS Gerold Walser*. Stuttgart 1995. 123–130
- ÖNNERFORS (1987): Önnerrfors, A. „Textkritisches und Sprachliches zu Phaedrus.“ *Hermes* 115 (1987): 429–453
- OTTO (1962): Otto, A. *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Hildesheim 1962
- PAPADEMETRIOU (1997): Papademetriou, I.-T. A. *Aesop as an Archetypal Hero*. Hetaireia 39. Athens 1997
- PASCAL (1960): Pascal, R. *Design and Truth in Autobiography*. London 1960
- PERRY (1936): Perry, B. E. *Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop*. Haverford, Penn. 1936
- PERRY (1952): Perry, B. E. (Hrsg.) *Aesopica. Vol. I: Greek and Latin Texts*. Urbana 1952
- PERRY (1962): Perry, B. E. „Demetrius of Phalerum and the Aesopic Fables.“ *TAPhA* 93 (1962): 287–346
- PERRY (1965): Perry, B. E. (Hrsg.) *Babrius and Phaedrus*. The Loeb Classical Library 436. London 1965
- PETRAIN (2013): Petrain, D. „Visual supplementation and metonymy in the Roman public library.“ In: J. König (Hrsg.). *Ancient Libraries*. Cambridge 2013. 332–346
- PIEPER (2010): Pieper, C. „Phaedrus' Ironie. Anmerkungen zum Prolog des dritten Fabelbuches.“ *Gymnasium* 117 (2010): 33–48
- PIGHI (1954): Pighi, I. B. „De Phaedri senariis.“ *Latinitas* 2 (1954): 107–114
- PLAZA (2006): Plaza, M. *The Function of Humour in Roman Verse Satire. Laughing and Lying*. Oxford 2006

- PÖSCHL (1956): Pöschl, V. *Horaz und die Politik*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 4. Heidelberg 1956
- POSTGATE (1918): Postgate, J. P. „Phaedriana. I. Corrections of the Text.“ *CQ* 12,2 (1918): 89–97
- POSTGATE (1919): Postgate, J. P. *Phaedri fabulae Aesopiae*. Oxford 1919
- PRESCOTT (1925): Prescott, H. W. „Horace's *Integer vitae*.“ *CPh* 20 (1925): 276–277
- PRINZ (1906): Prinz, K. „Der Prolog zum dritten Buche von Phaedrus' Fabeln.“ *Jahresbericht des k.k. Theresianischen Gymnasiums* (1906): 1–36
- PRINZ (1922): Prinz, K. „Zur Chronologie und Deutung der Fabeln des Phaedrus.“ *WS* 43 (1922): 62–70
- REIN (1962): Rein, W. *Das Kriminalrecht der Römer von Romulus bis auf Justinian*. Aalen 1962
- REDA (2010): Renda, C. „Fedro e la calumnia. Il lessico giuridico per l'interpretazione del messaggio al lettore.“ *GIF* 1 (2010): 139–171
- REDA (2012a): Renda, C. *Illitteratum plausum nec desidero*. Fedro, la favola e la poesia 80. Napoli 2012
- REDA (2012b): Renda, C. „Come in un'aula di tribunale. Lessico giuridico, autodifesa e ironia nei prologhi e negli epiloghi dei primi tre libri dell'opera di Fedro.“ In: R. Grisolia (Hrsg.). *Forme e modi delle lingue e dei testi tecnici antichi*. Napoli 2012. 255–286
- RIBBECK (1892): Ribbeck, O. *Geschichte der römischen Dichtung 3: Dichtung der Kaiserherrschaft*. Stuttgart 1892
- RIEDEL (1989): Riedel, V. (Hrsg.) *Der Wolf und das Lamm: Fabeln, lateinisch und deutsch*. Reclams Universal-Bibliothek 1321. Leipzig 1989
- RUDD (1966): Rudd, N. (Hrsg.) *The Satires of Horace*. Cambridge 1966
- RUDD (1989): Rudd, N. (Hrsg.) *Horace. Epistles. Book II*. Cambridge (u. a.) 1989
- RÜPKE (1998): Rüpke, J. „Merkur am Ende: Horaz, Carmen 1,30.“ *Hermes* 126 (1998): 435–453
- PERSON (2013): Person, J. *Esel: Ein Portrait*. Berlin 2013
- SCHANZ (2013): Schanz, M. *Geschichte der römischen Litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. Zweiter Teil: die römische Litteratur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian. Zweite Hälfte: Vom Tode des Augustus bis zur Regierung Hadrians*. München 1913
- SCHANZ/HOSIUS (1935): Schanz, M./Hosius, C. *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. Zweiter Teil: Die römische Literatur in der Zeit der Monarchie bis auf Hadrian. 4. neubearbeitete Auflage von Carl Hosius*. München 1935
- SCHERF (2001): Scherf, J. *Untersuchungen zur Buchgestaltung Martials*. BzA 142. München, Leipzig 2001
- SCHUEER (2015): Scheuer, H. J. „Topos ‚asinitas‘. Editorial.“ *Zeitschrift für Germanistik* N.F. 25 (2015): 8–13
- SCHILD (1917): Schild, E. *Die dramaturgische Rolle der Sklaven bei Plautus und Terenz*. Basel 1917
- SCHLEGEL (2000): Schlegel, C. M. „Horace and his Fathers: Satires 1,4 and 1,6.“ *AJPh* 121 (2000): 93–119
- SCHLEGEL (2005): Schlegel, C. *Satire and the Threat of Speech: Horace's Satires, Book 1*. Madison 2005
- SCHMIDT (1977): Schmidt, E. A. „Amica vis pastoribus. Der Jambiker Horaz in seinem Epodenbuch.“ *Gymnasium* 84 (1977): 401–423
- SCHMIDT (1982): Schmidt, E. A. „Lyrische Wirklichkeit.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982): 515–538
- SCHMIDT (1988): Schmidt, E. A. „The Date of Horace, Odes 2.13.“ *BICS* 35 (1988): 118–125
- SCHMIDT (1997): Schmidt, E. A. *Sabinum. Horaz und sein Landgut im Lizenzatal. Vorgetragen am 27. November 1993*. Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1. Heidelberg 1997
- SCHMIDT (1979): Schmidt, P. L. „Politisches Argument und moralischer Appell: zur Historizität der antiken Fabel im frühkaiserlichen Rom.“ *Der Deutschunterricht* 31,6 (1979): 74–88

- SCHNUR/KELLER (1985): Schnur, H. C./Keller, E. (Hrsg.) *Fabeln der Antike: Griech. – lat. – dt.* Darmstadt 1985
- SCHÖNBERGER (1975): Schönberger, O. (Hrsg.) *Phaedrus. Liber fabularum: Lateinisch/Deutsch.* Reclams Universal-Bibliothek 1144. Stuttgart 1975
- SCHUBERT (2010): Schubert, C. *Anacharsis der Weise: Nomade, Skythe, Grieche.* Leipziger Studien zur Klassischen Philologie 7. Tübingen 2010
- SCHÜTTPELZ (2010): Schüttpelz, E. „Der Trickster.“ In: E. Eßlinger, T. Schlechtriemen, D. Schweitzer, A. Zons (Hrsg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma.* Berlin 2010. 208–224
- SCHWABE (1779–1781): Schwabe, J. G. S. (Hrsg.) *Phaedri Augusti Libertii Fabularum Aesopiarum Libri Quinque: Ex recensione Petri Burmanni. Cum selectis variorum notis et suis observationibus edidit Jo. Gottlieb Sam. Schwabe.* Halle 1779–1781
- SCHWABE (1884): Schwabe, L. „Phaedrus doch in Pierien geboren.“ *RhM* 39 (1884): 476–477
- SEEL (1972): Seel, O. *Verschlüsselte Gegenwart: drei Interpretationen antiker Texte.* Stuttgart 1972
- SHARLAND (2009): Sharland, S. *Horace in Dialogue: Bakhtinian Readings in the Satires.* Oxford (u. a.) 2009
- SKUTSCH (1985): Skutsch, O. (Hrsg.) *The Annals of Q. Ennius.* Oxford 1985
- SPÄHLINGER (2004): Spahlinger, L. „*Quem recitas, meus est, o Fidentine, libellus*: Martials Fidentinus-Zyklus und das Problem des Plagiats.“ *Hermes* 132 (2004): 472–494
- SPÄHLINGER (2008): Spahlinger, L. „Künstleranekdoten bei Phaedrus. Zum Selbstverständnis des kaiserzeitlichen Fabeldichters.“ *Gymnasium* 115 (2008): 251–281
- SPECKENBACH (1978): Speckenbach, K. „Die Fabel von der Fabel. Zur Überlieferungsgeschichte der Fabel von Huhn und Perle.“ *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978): 178–229
- SQUIRE (2013): Squire, M. „Ars in their 'I's: Authority and Authorship in Graeco-Roman Visual Culture.“ In: A. Marmodoro, J. Hill (Hrsg.). *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity.* Oxford 2013. 357–414
- STENGER (2006): Stenger, J. „Apophthegma, Gnome und Chrie: zum Verhältnis dreier literarischer Kleinformen.“ *Philologus* 150 (2006): 203–221
- STERNBACH (1963): Sternbach, L. (Hrsg.) *Gnomologium Vaticanum: e codice Vaticano Graeco 743.* Texte und Kommentare 2. Berlin 1963
- STOCCHI (2003): Stocchi, C. „Fedro, le rane e i bovini: decostruzione e ricostruzione di un paradigma esopico?“ *Paideia* 58 (2003): 345–354
- SUERBAUM (1968): Suerbaum, W. *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter: Livius Andronicus, Naevius, Ennius.* Spudasmata 19. Hildesheim 1968
- SWOBODA (1962): Swoboda, M. „De Phaedro Aesopi aemulatore.“ *Eos* 52 (1962): 323–326
- TERZAGHI (1934): Terzaghi, N. *Per la storia della satira.* Torino 1934
- TEUFFEL (1882): Teuffel, W. S. W. S. *Teuffels Geschichte der römischen Literatur.* Bearbeitet von Ludwig Schwabe. Leipzig 1882
- THIELE (1906): Thiele, G. „Phaedrus-Studien.“ *Hermes* 41 (1906): 562–592
- THIELE (1908): Thiele, G. „Phädrus-Studien. II. Götterschwänke und Novellen.“ *Hermes* 43 (1908): 337–372
- THIELE (1910): Thiele, G. (Hrsg.) *Der lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus: kritischer Text mit Kommentar und einleitenden Untersuchungen.* Hildesheim (u. a.) 1910
- THIELE (1911): Thiele, G. „Phädrus-Studien. III. Prosafabeln und Iamben.“ *Hermes* 46 (1911): 376–392
- THOMAS (2011): Thomas, R. F. (Hrsg.) *Horace. Odes Book IV and Carmen saeculare.* Cambridge (u. a.) 2011
- THOMPSON (1911): Thompson, C. L. *Taedium Vitae in Roman Sepulchral Inscriptions.* Saint Louis, Mo. 1911

- THOMSON (1997): Thomson, D. F. S. (Hrsg.) *Catullus*. Phoenix Supplementary Volumes 34. Toronto (u. a.) 1997
- TILG (2014): Tilg, S. *Apuleius' Metamorphoses: A Study in Roman Fiction*. Oxford 2014
- VAN DÏJK (1997): van Dijk, G.-J. *Ainoi, logoi, mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek literature. With a study of the Theory and Terminology of the Genre*. Mnemosyne Supplementum 166. Leiden (u. a.) 1997
- VANDAELE (1897): Vandaele, H. *Qua mente Phaeder fabellas scripserit*. Paris 1897
- VOGEL (1973): Vogel, M. *Onos Lyras. Textband*. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 13. Düsseldorf 1973
- VOLLMER (1919): Vollmer, F. „Zur Chronologie und Deutung der Fabeln des Phaedrus.“ *Sitzungsbericht der bayerischen Akademie der Wissenschaften* (1919): 9–24
- WAGENVOORT (1956): Wagenvoort, H. „Ludus Poeticus.“ In: Ders. (Hrsg.). *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*. Leiden 1956. 30–42
- WARMUTH (1992): Warmuth, G. *Autobiographische Tierbilder bei Horaz*. Hildesheim (u. a.) 1992
- WATSON (2003): Watson, L. (Hrsg.) *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford (u. a.) 2003
- WATSON (2007): Watson, L. „The Epodes: Horace's Archilochus?“ In: S. J. Harrison (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge 2007. 93–104
- WEHRLI (1944): Wehrli, F. „Horaz und Kallimachos.“ *Museum Helveticum* 1 (1944): 69–76
- WEINREICH (1931): Weinreich, O. *Fabel, Aretalogie, Novelle. Beiträge zu Phädrus, Petron, Martial und Apuleius*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 7. Heidelberg 1931
- WEST (1974): West, D. A. „Of mice and men. Horace, *Satires* II,6.“ In: T. Woodman, D. A. West (Hrsg.). *Quality and Pleasure in Latin Poetry*. London (u. a.) 1974. 77–117
- WEST (1995): West, D. A. (Hrsg.) *Horace. Odes I. Carpe diem*. Oxford 1995
- WEST (2004): West, D. A. (Hrsg.) *Horace. Odes II. Vatis Amici. Text, Translation and Commentary*. Oxford 2004
- WHEATLEY (2000): Wheatley, E. *Mastering Aesop: Medieval Education, Chaucer, and his Followers*. Gainesville, Fla. 2000
- WIEGAND (2013): Wiegand, I. *Neque libere neque vere: die Literatur unter Tiberius und der Diskurs der res publica continua*. Tübingen 2013
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1962): Wilamowitz-Moellendorff, U. *Interpretationen*. Berlin 1962
- WILLE (1967): Wille, G. *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam 1967
- WILLENBERG (1973): Willenberg, K. „Die Priapeen Martials.“ *Hermes* 101 (1973): 320–351
- WILLIAMS (1969): Williams, G. W. (Hrsg.) *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford 1969
- WILLIAMS (1995): Williams, G. „Libertino Patre Natus. True or False?“ In: S. J. Harrison (Hrsg.). *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*. Oxford 1995. 296–313
- WINKLER (1985): Winkler, J. J. *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley 1985
- WITTCHOW (2005): Wittchow, F. „Der Dichter auf der Suche nach seiner Rolle: zur *persona* in den Jamben des Horaz.“ *A&A* 51 (2005): 69–82
- WÖLFFIN (1884): Wölffin, E. „Die Epoden des Archilochus.“ *RhM* 39 (1884): 156–157
- ZANDER (1897): Zander, C. M. *De generibus et libris paraphrasium Phaedrianarum*. Lund 1897
- ZANKER (1995): Zanker, P. *Die Maske des Sokrates: das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995
- ZGOLL (2010): Zgoll, C. „*monumentum aere perennius* – Dichtung als achttes Weltwunder bei Horaz (carm. 3,30).“ In: D. Shehata, F. Weiershäuser, K. V. Zand (Hrsg.). *Von Göttern und Menschen. Beiträge zu Literatur und Geschichte des Alten Orients. Festschrift für Brigitte Groneberg*. Cuneiform Monographs 41. Leiden, Boston 2010

- ZIMMERMAN (2006): Zimmerman, M. „Awe and Opposition: the Ambivalent Presence of Lucretius in Apuleius' *Metamorphoses*.“ In: S. Byrne, E. P. Cueva, J. Alvares (Hrsg.). *Authors, Authority, and Interpreters. Essays in Honor of Gareth L. Schmeling*. Ancient Narrative Supplementum 5. Groningen 2006. 317–339
- ZIOLKOWSKI (1983): Ziolkowski, T. *Varieties of Literary Thematics*. Princeton, N.J. 1983

Stellenregister

Aelian

VH

12,45: 181

Aischylos

Ag.

1472 f.: 145

Aisopos

164: 102

268: 229

Alkaios

428a: 184

Anthologia Palatina

2,128–130: 180

6,218: 108

6,220: 108

7,12: 102

14: 102

16: 102

17: 102

21: 102

25: 102

725: 102

Apollodor von Athen

1,6,2: 145

(Ps.-)Apollodor

bibl.

1,6,2: 145

2,12: 88

Apollonios Rhodios

4,1173–1775: 102

Apuleius

met.

8,27,3: 74

11,5: 31

11,6,2: 73

Archilochos

5: 184

172–181: 152

Aristophanes

Av.

471: 10

Equ.

526–528: 167

Ran.

389 f.: 151

Vesp.

1257–1260: 29

1401–1405: 29

1446–1448: 29

Aristoteles

eth. Nic.

10,6,1176b30–35: 43, 151

rhet.

3,8,1408b33–36: 17

Ausonius

epist.

19a,17–19: 89

Babrius

Prolog 1–11: 67, 220

1: 97

28: 229

141: 102

Cassius Dio

47: 53

Catull

4: 59

1,4: 98

16: 175

50,1 f.: 46

50,2: 45

64,11: 88

105: 186

Cicero

Cato

37: 42

de orat.

2,75: 48

div.

1,62: 215

1,78: 181

2,141: 48
fat.
 34 f.: 85
fin.
 4,12,29: 60
in Pison.
 30,73: 77
nat. deor.
 3,54: 186
 3,75: 83, 85
off.
 1,110: 227
orat.
 185: 17
 189: 150
Tusc.
 1,48: 48

Diogenes Laertius

1,41: 24
 1,106: 24
 3,57–62: 161
 5,27: 161
 5,60: 161
 6,7: 39, 61
 6,41: 61
 6,80: 161
 7,163: 161
 7,178: 161
 8,19: 215
 9,17: 151
 10,28: 161

Diogenianos Grammatikos

7,33: 77
 9,6: 24

Ennius

ann.
 522 f.: 163
Med.
 209: 85
sat.
 21–58: 152
scaen.
 246–254: 84
var. fr.
 17 f.: 104

Euripides

Andr.
 863: 85
 864: 88
Heracl.
 1050 f.: 145
Med.
 4: 85
Phoen.
 1650: 145

Festus

161,13 f.: 99
 161,16 f.: 98

FGrH

535,4: 29

Firmicus Maternus

err.
 22,1: 96

Fronto

ep.
 58,24 f.: 88

Gnomol. Vat.

17: 43

Herodot

2,134,3: 29
 2,173: 42
 4,179: 85

Hesiod

erg.
 42–105: 121
 48: 127
 109–179: 123
 507–557: 127
theog.
 22: 187
 25–31: 133, 188
 53–57: 187
 56: 187
 306–314: 144
 507–616: 121
 511: 127
 769–771: 144

Hieronymus

epist.

27,1: 77

Homer

Il.

3,380f.: 184

5,344f.: 184

5,844f.: 145

6,459–465: 230

8,366–368: 144

9,528–599: 142

9,538–40: 142

11,751f.: 184

20,321f.: 184

20,443f.: 184

22,330–335: 145

Horaz

ars

226: 42, 46

289–291: 154

291: 89

295–309: 49f.

301–308: 200

304: 50

333f.: 19, 152

335: 153

350: 42

carm.

1,1: 178, 192

1,1,29f.: 178

1,1,29–36: 192

1,1,35f.: 178

1,10: 182

1,16,13: 121

1,17,2–4: 183

1,20,1: 189

1,22: 108, 175, 176–179, 181, 183

1,22,9–16: 177

1,22,23f.: 177

2,1,38: 103

2,2,1f.: 152

2,7: 183

2,7,9–14: 183

2,10,19: 42

2,13: 183, 185

2,13,8: 183

2,17: 183

2,17,22–26: 183

2,17,27–30: 182

2,20: 103, 104, 162, 193, 208

2,20,1–3: 104

2,20,1–5: 154

2,20,1–8: 193

2,20,6–8: 104

2,20,9–12: 104, 193

2,20,12: 162

2,20,13: 193

2,20,21: 103

3,1: 224

3,4: 175, 179–182, 183

3,4,9–20: 179

3,4,25–28: 182

3,28,16: 103

3,30: 21, 102, 129, 146, 162, 229

3,30,10–14: 230

3,30,12: 197

4,1,1f.: 162

4,2,25–27: 104

4,3,16: 141

4,8,26f.: 239

4,9,6–9: 46

4,10: 162

4,10,2: 162

4,13: 162

epist.

1,1: 162, 164

1,1,4–9: 163

1,1,7–12: 200

1,3,19f.: 153

1,11,24f.: 214

1,14: 214

1,19,21f.: 154

1,20: 162, 173, 195, 196, 197

1,20,19–28: 193

1,20,20: 195

1,20,20f.: 195, 196

1,20,22: 125, 195

1,20,24: 162

1,20,27: 162

1,63: 103

2,1: 27

2,1,3f.: 156

2,1,109–113: 200

2,1,250f.: 151

2,2,106: 50

2,2,109: 51

2,2,124: 49

2,2,126–128: 48

- 2,2,141f.: 49
 2,2,211–216: 162, 173
epod.
 1: 206
 1,16: 208
 1,19–22: 206
 5: 205
 6: 202, 204–207
 6,13: 137
 6,13f.: 203
 6,15f.: 141
 8: 202
 12: 202
 17,29: 103
sat.
 1,1: 152
 1,1,24f.: 19, 151
 1,1,27: 46
 1,1,41f.: 152
 1,1,90f.: 77
 1,2,28: 208
 1,3,7f.: 208
 1,4: 54, 166f., 168, 172, 223
 1,4,1–5: 54
 1,4,3–5: 153
 1,4,6–13: 54f.
 1,4,8: 165
 1,4,17f.: 230
 1,4,71: 224
 1,4,138f.: 46
 1,6: 166, 193, 195, 196, 213
 1,6,6: 195, 196
 1,6,45f.: 195, 196
 1,6,65–99: 195
 1,6,100–131: 195
 1,6,110–128: 214
 1,6,122f.: 213
 1,9: 178
 1,10: 166
 1,10,9: 153
 1,10,11: 64
 1,10,48: 168
 1,10,67: 172
 1,10,74–77: 224
 1,10,75–79: 171
 2,1: 166, 169f.
 2,1,34: 171
 2,1,74–76: 154
 2,2: 120, 216
 2,2,4: 120
 2,3: 225–228
 2,4: 216
 2,5,36: 41
 2,6: 149, 191, 209, 210–215, 225, 233
 2,6,16f.: 150
 2,6,29–31: 59
 2,6,41f.: 213
 2,6,77f.: 91
 2,6,79: 220
 2,7: 214
 2,7,6–20: 214
 2,7,21f.: 214
 2,7,28f.: 214
 2,8: 216
 Hyginus Mythographus
astr.
 2,12: 145
 2,23: 74
 2,23,2: 74
Fab.
 14,33: 88
 277: 88
 Ibykos
 287,6: 163
 Isidor
orig.
 10,142: 52
 Kallimachos
Aet.
 1,2–4: 187
 1,3f.: 173
 1,17: 17
 1,17f.: 154
 1,25–28: 23, 154
 1,25–32: 76
 4,epil.: 151
Ap.
 105–112: 55, 167
lamb.
 4,194: 10
 Laktanz
epitome divinarum institutionum
 18,8: 74
inst.
 5,11,4: 177

Livius

24,10,10: 53
 27,4,14: 53
 27,11,5: 53
 27,37,5: 53
 31,12,6: 53
 31,12,7: 53
 32,9,3: 53
 34,45,7: 53
 39,22,5: 53

Lucilius

587: 170
 595: 170
 26,686: 48

Lukian

Ind.
 4: 77
VH
 1,1: 47

Lukrez

1,692: 48
 1,698: 48
 2,985: 48
 3,464: 48

Macarios

6,39: 77

Manilius

1,412f.: 88

Martial

1,prol.,16f.: 88
 1,prol.,21: 88
 1,4: 175
 4,29: 156
 4,46,14–16: 89
 4,89: 156
 5,80,13: 89
 8,3,1f.: 156
 11,2,1f.: 88
 12,94: 86
 14,185: 47

Mt

7,6: 92
 13,45f.: 92

Menander

fr.
 527: 77

Nonius Marcellus

p. 212: 99

Iulius Obsequens

12: 53
 14: 53
 27: 53
 43: 53
 50: 53
 51: 53

Ovid

am.
 1,epigr. ips.: 155, 165
 1,epigr. ips.,4: 140
 2,11,2: 85
 3,15: 173

ars

3,341–346: 230

fast.

2,3–6: 46
 4,9f.: 46

met.

1,82f.: 121
 1,95: 85
 1,127–131: 123
 3,138–255: 87
 3,407–510: 87
 6,721: 88
 15,871–879: 102

trist.

1,7,30: 89
 2,1,353–356: 175
 2,223f.: 46
 4,4,55f.: 83
 4,10: 173
 4,10,119f.: 173
 5,3,9f.: 186

Persius

1,121: 72

Petron

46,4: 99
 47,10: 99
 132,15: 88

Phaedrus

- 1 *prol.* 1: 23
 1 *prol.* 1f.: 16–18
 1 *prol.* 2: 124, 151, 154, 157
 1 *prol.* 3: 151, 152
 1 *prol.* 3f.: 150
 1 *prol.* 4: 151
 1 *prol.* 5–7: 75, 209
 1 *prol.* 7: 116
 1,2: 34
 1,2,6/9: 34
 1,3: 34
 1,3,3: 34, 153
 1,6: 34
 1,10: 34
 1,10,3: 34, 55, 89, 153
 1,11: 69, 108, 126
 1,12: 87
 1,14: 67
 1,24: 225, 228–231
 1,24,1: 228, 230
 1,26,3: 64
 1,27: 152
 1,29: 74
 2 *prol.* 1: 140
 2 *prol.* 1–6: 18f.
 2 *prol.* 3: 116
 2 *prol.* 5: 116
 2 *prol.* 6: 141
 2 *prol.* 8: 139
 2 *prol.* 8: 140
 2 *prol.* 8–12: 19, 27
 2 *prol.* 12: 89
 2 *prol.* 12f.: 55, 153
 2,3: 34–36, 37
 2,5: 67
 2,8,20: 64
 2 *epil.* 1–4: 125, 192, 196, 199
 2 *epil.* 1–7: 20f.
 2 *epil.* 3–5
 2 *epil.* 4: 126
 2 *epil.* 4f.: 24
 2 *epil.* 5–7: 154
 2 *epil.* 6: 129
 2 *epil.* 8: 131, 154
 2 *epil.* 8f.: 21
 2 *epil.* 10: 17, 21, 82, 124
 2 *epil.* 10–19: 21f.
 2 *epil.* 12: 21, 125
 2 *epil.* 13: 126
 2 *epil.* 15: 21, 125, 131
 3 *prol.* 1: 157
 3 *prol.* 1–3: 22–24
 3 *prol.* 1–16: 46, 189, 222
 3 *prol.* 3: 222
 3 *prol.* 10: 47, 98, 99, 201
 3 *prol.* 15f.: 102
 3 *prol.* 17–19: 24
 3 *prol.* 17–23: 185–188
 3 *prol.* 17–32: 189
 3 *prol.* 20–30: 130–134
 3 *prol.* 21f.: 103
 3 *prol.* 22f.: 102
 3 *prol.* 23: 64, 116, 119
 3 *prol.* 26: 154
 3 *prol.* 29: 23
 3 *prol.* 30: 23
 3 *prol.* 31f.: 102
 3 *prol.* 33: 222
 3 *prol.* 33f.: 153
 3 *prol.* 33–35: 192
 3 *prol.* 33–37: 23
 3 *prol.* 33–50: 189
 3 *prol.* 34: 89
 3 *prol.* 36: 222
 3 *prol.* 37: 116
 3 *prol.* 38: 23
 3 *prol.* 38f.: 23, 116
 3 *prol.* 39: 23
 3 *prol.* 40: 76
 3 *prol.* 41–44: 3
 3 *prol.* 49: 153
 3 *prol.* 50: 32
 3 *prol.* 51–59: 189–191
 3 *prol.* 51–63: 23
 3 *prol.* 52: 44, 61
 3 *prol.* 54–58: 109
 3 *prol.* 57–59
 3 *prol.* 57: 190
 3 *prol.* 60: 17, 82
 3 *prol.* 61: 126
 3 *prol.* 88: 76
 3,1: 93, 136
 3,2,2: 209
 3,3: 20, 36, 37, 52–56, 97, 139, 165, 172
 3,3,14: 19, 55, 113, 139, 140, 165
 3,5: 36, 37–39, 61
 3,8: 67
 3,9: 10, 42, 68
 3,10: 67

3,10,2: 55, 89, 153
 3,10,5: 134
 3,10,5f.: 124
 3,10,8: 171
 3,10,59f.: 55, 89, 153
 3,12: 92–95, 136
 3,14: 4, 36, 37, 39, 40–52, 53, 55, 60, 119,
 139, 146, 174
 3,14,2: 47
 3,14,3: 48
 3,14,4: 19, 139
 3,14,6: 48, 50
 3,14,11f.: 47
 3,14,12f.: 46, 48
 3,16: 76
 3,17: 10
 3,17,1: 209
 3,17,12f.: 126
 3,19: 36, 37, 38, 57–66, 80, 90
 3,19,11: 19, 43, 139
 3,19,18–20: 153
 3 *epil.* 1f.: 86, 139, 155
 3 *epil.* 2f.: 201
 3 *epil.* 4f.: 140
 3 *epil.* 6f.: 124, 140, 143
 3 *epil.* 7: 131, 154
 3 *epil.* 8: 55, 89
 3 *epil.* 8f.: 153
 3 *epil.* 8–19: 137f.
 3 *epil.* 15: 139
 3 *epil.* 16: 139
 3 *epil.* 34: 196
 4 *prol.* 4: 102
 4 *prol.* 10–14: 24f., 106
 4 *prol.* 11: 1
 4 *prol.* 12f.: 171
 4 *prol.* 14: 157
 4 *prol.* 15: 17, 82
 4 *prol.* 17–19: 101
 4 *prol.* 20: 101, 117, 224
 4,1: 25, 69f., 94–109, 119, 145, 146, 148, 158,
 207
 4,1,6: 154
 4,2: 45f., 47, 53, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
 103, 106, 158
 4,2,1: 116
 4,2,1–7: 100
 4,2,3: 98, 99
 4,2,3–7: 97
 4,2,4: 100, 105

4,2,5: 30
 4,2,7: 124
 4,3: 25
 4,5: 36, 67
 4,5,1f.: 153
 4,5,2: 89
 4,5,14: 48
 4,5,29: 113
 4,7: 4, 36, 59, 63, 69, 76, 79–92, 94, 102,
 119, 144, 207, 223
 4,7,2: 20, 63, 107, 116
 4,7,3: 157
 4,7,17: 63, 107
 4,7,18: 63
 4,7,24: 88
 4,7,25: 64
 4,7,26.: 64
 4,8: 10, 25, 89, 102, 124, 143f.
 4,8,3: 124
 4,8,5: 154
 4,10: 25
 4,12: 25
 4,14: 25
 4,15: 10, 121, 157
 4,15,3: 121
 4,15,5: 128
 4,16: 10, 64, 121, 157
 4,16,2: 19, 139
 4,16,8: 64
 4,18: 25, 36
 4,19: 10
 4,19,1: 209
 4,21: 152
 4,22: 25, 36, 46, 102, 107, 119, 172
 4,22,1: 17, 82
 4,22,4f.: 116
 4,22,3–5: 107, 172
 4,22,8: 25, 171, 172
 4,23: 10, 68, 74, 110, 114, 157
 4,26: 10, 68, 74, 92, 110, 114, 157
 4 *epil.* 3f.: 201
 4 *epil.* 4–6: 103
 4 *epil.* 5f.: 102
 4 *epil.* 7: 89
 4 *epil.* 7–9: 153
 5 *prol.*: 172
 5 *prol.* 1: 27
 5 *prol.* 1–10: 26f.
 5 *prol.* 9: 17, 82
 5,1: 10, 68, 110, 114

- 5,5: 3, 41, 70, 109, 110–121, 126, 128, 146,
 207, 219, 220, 221, 225
 5,5,8: 119, 220
 5,5,9f.: 117
 5,5,20: 120
 5,7: 68, 110, 114
 5,8: 10
 5,10: 19, 70, 93, 95, 135–145, 146, 148, 158,
 159, 163, 164, 165, 172, 204, 207, 224, 225,
 231
 5,10,1: 139
 5,10,5f.: 141
 5,10,7: 164
 5,10,8: 163
 5,10,9: 141, 207
app. 4,1: 209
app. 5: 10, 64, 67, 70, 120–134, 146, 157,
 158, 172, 207, 219, 220, 221, 225
app. 5,1: 126, 209, 220
app. 5,3: 128
app. 5,5: 124, 125
app. 5,5f.: 126
app. 5,9: 126
app. 5,15: 126
app. 5,20: 154
app. 9: 69
app. 9,3: 19, 139
app. 10: 67
app. 12,5: 89, 153
app. 13: 69
app. 14: 69, 70, 75, 76–80, 89, 90, 91, 94,
 145, 199, 207
app. 17: 69
app. 20: 69
app. 21: 163
app. 27: 42
app. 20,8: 64
- Pindar
fr.
 107a: 163
- Platon
Gorg.
 523d–e: 121
Parm.
 137a: 163
Phaid.
 60ff.: 23
 60c1: 29
 60d1: 29
 84d–85b: 105
Phaidr.
 230d: 216
 234d: 151
Prot.
 320c8–322a2: 121
Symp.
 197e: 151
 215a–215b: 42
- Plautus
Amph.
 727: 48
Asin.
 91: 98
 808: 98
Aul.
 638: 98
 828: 98
 830: 98
Bacch.
 92: 98
 569: 98
 889: 99
Capt.
 791–822: 59
Cist.
 29: 48
Curc.
 280–298: 59
 296: 41
Ep.
 392: 48
Men.
 1074: 48
Merc.
 115–119: 59
Mil.
 316: 41
Poen.
 231: 98
Pseud.
 1278: 98
St.
 284–287: 59
Truc.
 213f.: 99

Plinius der Ältere

nat.

6,1: 83

7,36: 53

7,206: 88

10,28: 180

11,55: 181

11,276: 72

37,10: 227

Plinius der Jüngere

epist.

1,2,5: 89

4,14,3–6: 175

Plutarch

an seni sit gerenda res publica

66: 42

792C: 42

de audiendis poetis

3,18C: 112

Is.

362E–363D: 73

362F: 75

363D: 74

mor.

149C–E: 52

symp.

5,1: 115

5,1,673C–674C: 114

5,1,674B: 115

5,1,674B–C: 115

P.Oxy.

1800: 32

3331: 34

Properz

1,22: 173

3,1,17f.: 186

3,1,35–38: 102

3,5,7–9: 121

3,16,11f.: 177

3,22,11–16: 85

Ps.-Aristoteles

Physiognomica

811a24f.: 73

811b6f.: 73

811b9f.: 73

811b23f.: 73

811b30f.: 73

812a31f.: 73

Ps.-Seneca

mor.

138: 42

Ps.-Vergil

Cul.

137: 85

Quintilian

inst.

1,9,2: 91

10,4,4: 89

Romulus-Korpus

68: 102

Sappho

55: 102

Semonides

8f.: 152

Sophokles

Ai.

829: 145

Ant.

26–28: 145

Statius

silv.

4,6,26: 89

4,7,26: 89

Seneca

apocol.

12,3: 99

Strabon

geogr.

16,2,29: 151

Sueton

vita Hor.

p. 44: 196

vita Verg.

p. 63: 161

- Terenz
Ad.
 761: 48
Andr.
 752: 48
- Thukydides
 1,4,1: 88
 1,8,2: 88
- Tibull
 1,1,1–5: 130
- Valerius Flaccus
 1,1f.: 88
- Varro
de vita populi Romani
 110: 99
Men.
 348 f.: 77
 364: 108
- Velleius Paterculus
 2,9,3: 89
- Vergil
Aen.
 2,34: 134
 2,44: 134
 2,61f.: 134
 2,77–78: 132
- 2,152: 134
 2,196: 134
 2,252: 134
- ecl.*
 1,1: 45
 1,10: 46
 4,55–57: 192
 6,1: 45
- georg.*
 4,211: 177
- Vita Aesopi
 2f.: 32
 5: 30
 20–91: 31
 22,1: 42
 25,3: 30
 34–37: 32
 35,4: 30
 32,24: 30
 48,11: 30
 52,4: 30
 62,1: 30
 78–80: 32
 81–91: 32
 88,17: 30
 100: 20
 133: 33
 135–139: 33
 140f.: 33
 142: 33